

مجلة نقدية شهرية تصدر موقتا بصيغة PDF
نقد 21
العدد الثالث عشر/ ديسمبر 2022م
NAQD 21
Critic Magazine
DEC 2022
علي بدرخان
مضمون سياسي
وسينما جماهيرية


د. نبيهة عبد الرازق
الاستيطان
الإسرائيلي
تقويض لحق تقرير المصير
للشعب الفلسطيني
1967-2020

افتتاحية:

عام من النقد

في الوقت الذي بزغت فيه فكرة إصدار مجلة مُتخصصة في النقد- وهي الفكرة التي اقترحها الصديق ياسر عبد القوي- لم أكن مُتحمسا كثيرا، ليس لأن إصدار مثل هذه المجلة لن يلاقي جمهورها؛ فالقارئ مُتعطش للنقد الجاد ويفتقده لندرته، ولكن عدم تحمسي كان نابعا من عدم ميلي للارتباط بأي شيء. كراهية الالتزام بشكل مُطلق، ومقته، يُشكل معنى حياتي بالنسبة لي، أراه عبئا ثقيلا غير راغب في حمله؛ فسُرعان ما ينتابني الضجر تجاه الأشياء والأشخاص، حتى إني قد أشعر أحيانا بالضجر من ذاتي، لذا ترددت عدة شهور إلى أن وافقته على الأمر.

أن تُصدر مجلة نقدية يعني الالتزام الثقافي بتقديم نقد حقيقي، يعني كشف عورات الثقافة بمفهومها الواسع من جهة، والاحتفاء بكل ما له قيمة من ناحية أخرى، إنه يعني الصدق في تناول الفن، عدم المُحاباة، الابتعاد عن المُجاملة- فلا مُجاملات في الثقافة- خسران البعض ممن تعرفهم- سواء كانوا كتابا لردءاة ما قدموه، أو نقادا يرون أن كتابتهم قد ترقى لمستوى النقد بينما هي فارغة مُتهافتة، وبالتالي ستضطر إلى تنحيتها جانبا- تجنب الشلليات، إنها تعني في حقيقتها ثورة ثقافية لا بد لها أن تكون جادة بعيدة عن النفاق.

اتفقنا- أنا وياسر عبد القوي- على أبواب المجلة، وخطها، وسياستها. إنها مجلة في حاجة حقيقية إلى فريق عمل ضخم، لكنها- في الواقع- تقوم على كاهلينا نحن الاثنين فقط، حيث أقوم بالاتفاق مع السادة النقاد على المواد، ومُتابعتهم- ورغم ذلك قد أرفض بعض المواد التي طلبتها منهم لتهافتها، ولأنها ليست في المستوى الثقافي الذي تقدمه المجلة- ومُراجعة المواد بالكامل، وتحريرها، وتبسيط ما هو أكاديمي، حتى إذا ما رأيت أنها مُكتملة بشكل مُرضٍ؛ أقوم بإرسالها لياسر عبد القوي ليقوم بمُهمته- الإخراج الفني للمجلة، ورسمها لتخرج في صيغة PDF.

مهمة طويلة تستنفذ منا الكثير من الوقت، والأكثر من الجهد، والنقاشات، والخلافات، لكنها في النهاية تصدر بشكل مُنتظم في اليوم الأول من كل شهر.

قدمنا على مدى عام مضى ثقافة نقدية مُختلفة تماما عما هو سائد، كان الهدف هو جعل المادة النقدية كتابة لا يمكن الاستغناء عنها، تبسيطها للجميع- وليس تسطيحها، أو تتفيهها- الاستمتاع بها باعتبارها مادة إبداعية لا تختلف عن مُتعة قراءة عمل روائي، تكريس النقد في الحياة الثقافية، استعادة دوره مرة أخرى باعتباره لا يمكن الاستغناء عنه- فلا ثقافة، ولا فن من دون نقد- الارتفاع بالمستوى النقدي ليكون نخبويا- سواء بالنسبة للنقاد أو للقراء- فمجلتنا هي مجلة للنخبة كما سبق أن قلنا في إحدى افتتاحياتها، واستعنا في ذلك بعدد ضخم من النقاد من جميع البلدان العربية، حيث كان الاتفاق مُنذ البدء على أن تكون المجلة لكتاب العربية من جميع بلدانها، وليست للمصريين فقط. صحيح أنها مجلة مصرية، لكنها مُنفتحة على جميع الثقافات الأخرى على اختلافها، وعلى كتاب هذه الثقافات.

اتفقنا على أن تخصص المجلة ملفات عن مُخرجي السينما- ليس المصريين منهم فقط، بل والعرب، والعالميين أيضا- الأحياء منهم فقط؛ فهم أحق بتناول تجربتهم السينمائية في حياتهم، كما كان اتفاقنا على أن ملفات المُخرجين لا بد أن تكون صورهم هي ملك للمجلة والسادة المصورين الفوتوغرافين الذين يتعاونون معها، وأخص بالذكر منهم شاكرا: وليد فكري، ويوسف السباعي، وندى سالم البطران.

تناولنا العديد من الملفات المُهمة بالدراسات الموسعة، في الكثير من المجالات، قدمنا مادة وفيرة ومُحترمة يمكن الرجوع إليها في الأبحاث النقدية، لكن، كان الشعور بأن "نقد 21" قد تحولت بالفعل إلى عبء ضخم سواء بالنسبة لي- فهي تأكل الكثير من الوقت والمجهود- أو بالنسبة لياسر، فضلا عن أننا حينما أطلقنا الموقع الإليكتروني للمجلة ظن البعض أن المجلة ممولة من إحدى الجهات، في حين أن المجلة لا يتم تمويلها من أي جهة، حتى الموقع الإليكتروني لم تدفع نفقته الكبيرة أي جهة كما ظن البعض.

في العدد الأول من المجلة كتبت في افتتاحيتها: إننا لا نعد أحدا بالاستمرار، وبما أن الديمومة لا وجود لها على أرض الواقع؛ فمن المُمكن للمجلة التوقف في أي لحظة.

هذا ما تناقشنا فيه أنا والعزيز ياسر هذا العدد، شعرت بأنها قد تحولت إلى عبء ضخم، وأفضى لي بدوره بنفس الشعور، وقررنا أن يكون هذا العدد هو الأخير، لكن بعد أيام تحادثنا مرة أخرى، تخاذلنا أمام القرار شاعرين بالكثير من الالتزام تجاهها، فقررنا الاستمرار حتى إشعار آخر، أو ملل آخر.

قدمت "نقد 21" الكثير مما له قيمة في الحياة الثقافية النقدية العربية، وبأقلام عربية من النخبة، ابتعدت في ذلك عن التسطيح، والتفاهة، وعروض الكتب، وريفيوهات الأفلام، والسذاجة، والسيولة السائدة في الثقافة العربية مما يقبل عليه غوغاء السوشيال ميديا، ومدعو الثقافة، والمُناضلون تحت لواء العهر الثقافي، والراغبون في أن يكونوا نجوما، وبما أن النقد العربي واقع فعليا بين سندان النقد الصحفي بسذاجته، وتهافته، ومطرقة النقد الأكاديمي المحشو بالاصطلاحات- حيث يظن الناقد الأكاديمي أن الإكثار منها مُرضٍ لذاته المُنتفخة ودليل على ثقافته الواسعة- الأمر الذي يؤدي إلى فجة شاسعة بين العملية النقدية والقارئ؛ فلقد كان لزاما علينا تقديم نقد يتميز بالكثير من العميق والتحليل في الحين الذي يفهمه القارئ ويقبل عليه، وهذا ما كان.

أظن أن "نقد 21" ستستمر في تقديم مادة نقدية مُتخصصة وجادة لفترة قادمة لا نستطيع تحديدها، لكنها ستفعل ما دامت تصدر، وما دمنا مُؤمنين بالتجربة ولم نتخل عنها بعد.

محمود الغيطاني



العـدد الثالث عشر
ديسمبر 2022م

نقد 21
مجلة نقدية مستقلة
تصدر شهريا بتقنية PDF مؤقتا

تشكر أسرة المجلة المصورين
وليد فكري وندى سالم البطران على
مساهمتها القيمة بمجموعة صور التقطت
خصيصا للمجلة في ملف السينما
للمخرج/ علي بدرخان

لوحة الغلاف
المخرج/ على بدرخان
بعدسة الفنانة: ندى سالم البطران





رئيس التحرير
محمود الغيطاني
leclub44@yahoo.com

مدير التحرير والمخرج الفني
ياسر عبد القوي
Abdelkawy.yasser@gmail.com

الموقع الإليكتروني
www.naqd21.com

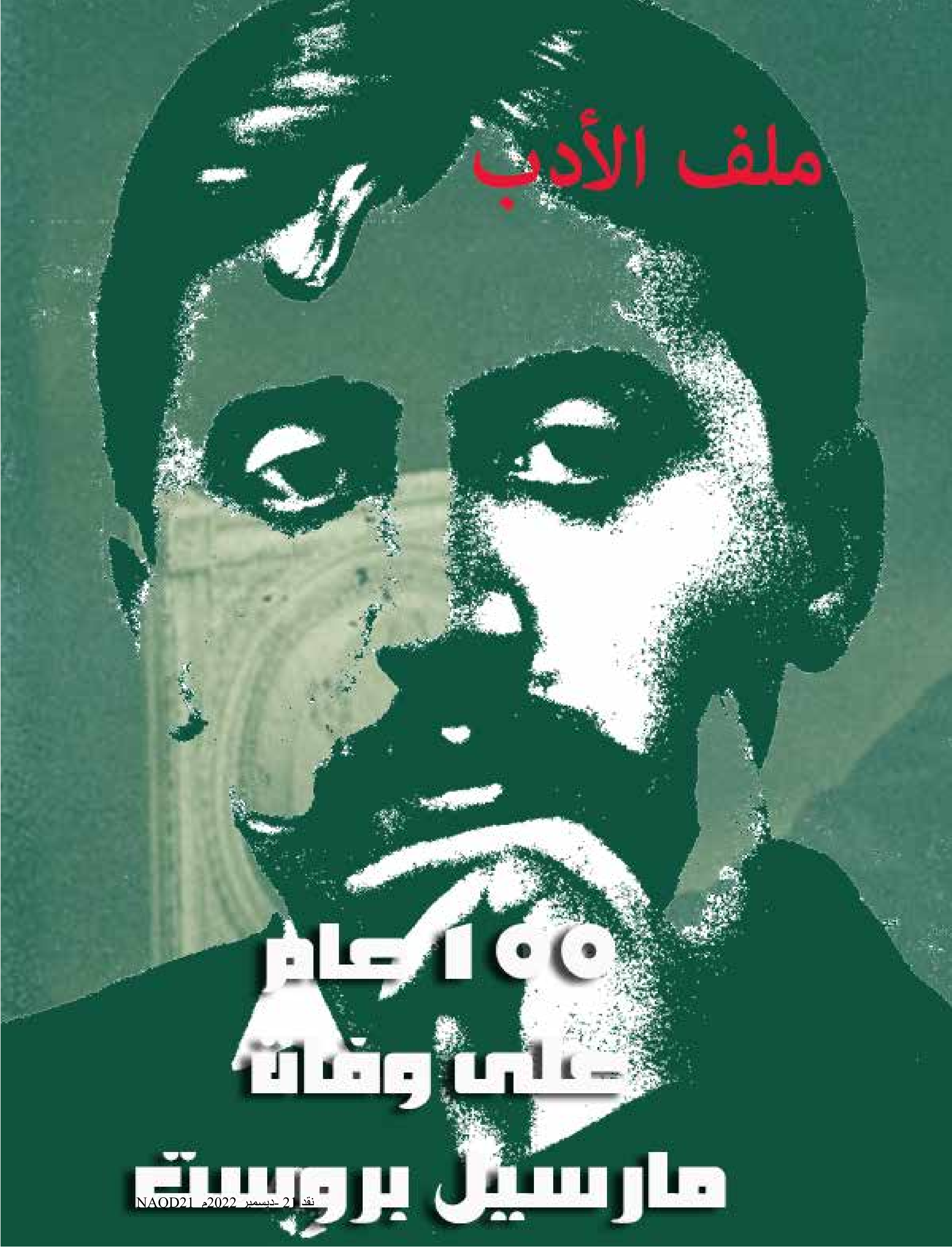
FaceBook:
https://www.facebook.com/Naqd21Magazine

E-Mail:
editor.naqd21magazine@gmail.com

فهرس العدد:


نقد 21
العدد الثالث عشر/ ديسمبر 2022م
NAQD 21
Critic Magazine
DEC 2022
علي بدرخان
مضمون سياسي
وسينما جماهيرية




ملف الأدب
١٠٠ عام
على وفاة
مارسيل بروست



أدب

مرايا مارسيل بروست

(تنويعات)



احساين بنزبير

المغرب/ فرنسا

ماذا لو كان مارسيل بروست في قماط سباحة، أي أنه، وفجأة، يمارس شخصيات في حوض مُستطيل؟ بداية البحث عن شيء ما، خميرة الرواية ربما، ثم في قلق الكتابة ولذتها، يتساءل بروست: هل كان روائيا؟ سؤال الغرابة الأدبية، بامتياز. فعلا، بروست أخذ وقتا طويلا ليكتب الرواية، وكأنه الخمرة تتجمّل/ تتزيّن. وجب التذكير أنه كان يهيئ الحقل اللساني، في انتظار اللحظة المُناسبة Kairos، ليرتكب جريمة إبدال، يرتجف. إنه استنبات الزمن المفقود روائيا.ألسنا أمام الماضي الذي يمحو أثره؟ أكيد. ما علينا إلا التذكير بأن الخميرة أعطت ثمارها سنة 1909 م ليشرع في مُغامرة فريدة في البحث والتنقيب عن سرير الرواية. روايته هو التي لا تشبه ولا شبيه لها. إلهية ربما. ما قبل البحث عن الزمن، كان بروست يمارس حياة دنيوية، خليطة، ويكتب هنا وهناك، ثم، ذلك الاضطراب العقيم الذي رافقه قبل الدنو والشروع في تكوين وبناء روايته.

الرهان يأخذ هيئة السرد:

كأن بروست كان تحت الدُّرْج في اهتياج ما. يتردد، هل سيكتب رواية أم دراسات نقدية أدبية فنية؟ بالفعل، استهواه البحث النقدي، خصوصا حينما شرع في تصويب أفكار نقدية ضد مُقترحات سانت-بوف Sainte-Beuve. مقالات في بودلير، ونرفال وآخرين. والغريب في الأمر، كانت نصوصه النقدية مسكونة بنَفَسٍ روائي، حيث يمزج شذرات في الجماليات الأدبية، بمشاهد، حوارات، شخوص، نجدها فيما بعد حاضرة في البحث عن الزمن الضائع أو المفقود. كل ما كتب في تلك المرحلة، الما قبل الرواية، كانت تربة تأمل ومخاض.

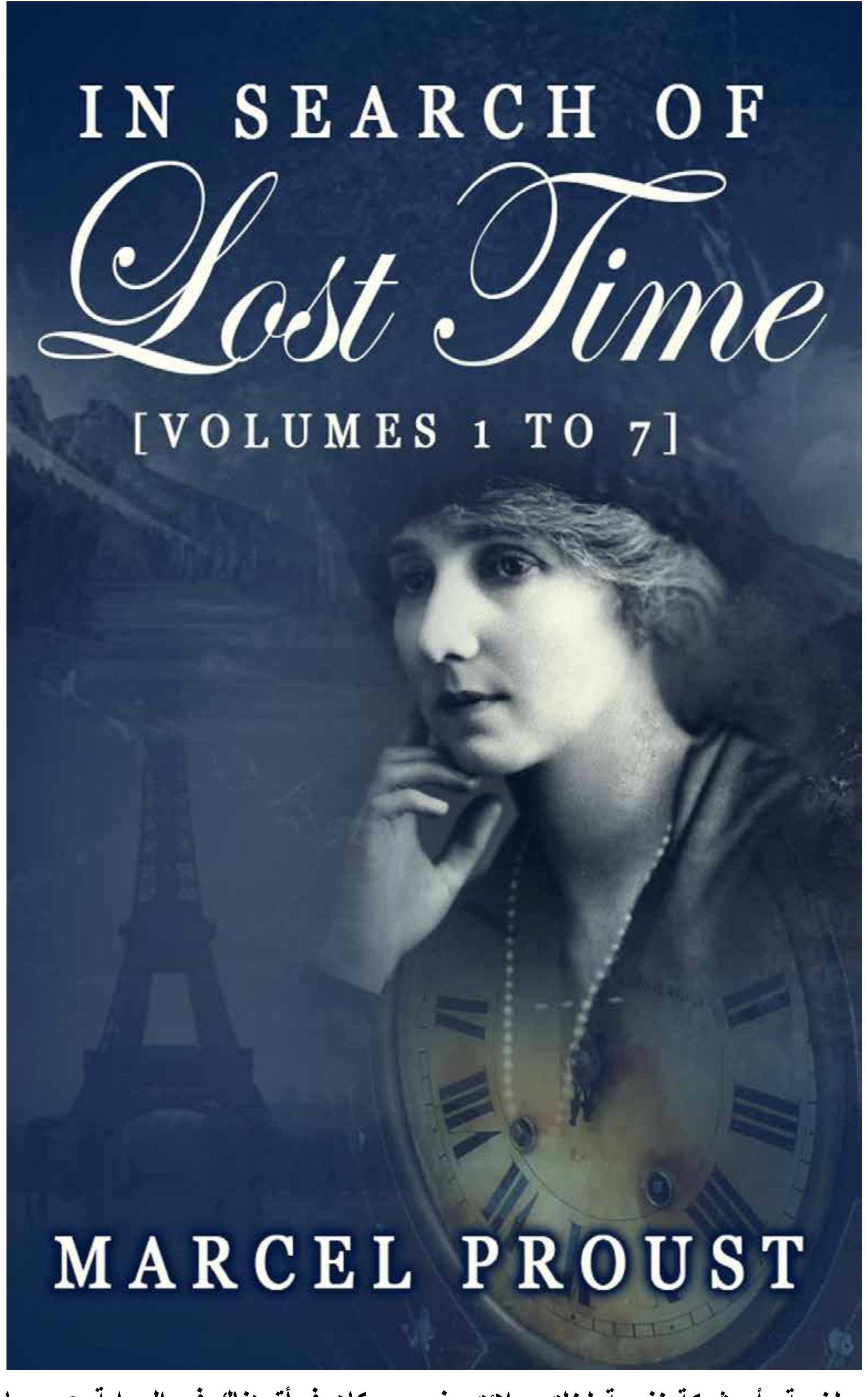
هنا بالذات، بعد فترة صمت طويلة، يسقط بروست، كما لو في بئر مُعجم، في البيوغرافيا حيث، بعد تردد إبداعي، سينعزل ويستقيم أدبيا كي يشرع في المُغامرة الأساسية، ألا وهي البحث عن أوانه الضائع. والرهان



يأخذ شكلا جِدّيا:
رهان التحول والكتابة الحقة. كل الكتابات البروستية التي باكرتْ مشروعه كان لها وجها "مظهرا" مُتفتتا، أي شذرات نثرية، قصيرة: قصص، مقالات، أطراف نصوص. يتبادر لنا أن كل المكونات جاهزة "كما في غرفة مطبخ"، وفجأة، وكأن صلصة المايونيز صارت جاهزة. غريب. لم يكن يسبح في السُرعة التي هي شيخوخة العالم، بل عمَّنا بروست يكتب في حكومة البطء والتأمل الحقيقي. ما علينا إلا الدنو من مخطوطاته لنكتشف كيف أن خط يده له أبعاد رمزية. الخط يتقلص ويتكثف. إنها رسمة المُنجرفين في الرواية. بروست كتبها فجأة لكن ببطء خلاق، ولم لا.
ثم، سؤال فقط: هل قرأنا كل ما كتبه بروست؟ هل قرأنا البحث عن الزمن الضائع برمته؟

بروست

سيل مُحتدم:
بروست، على وجه التقريب، فاصلة عليا، مقطع لفظي رهيب؛ لأنه فعلا هكذا. بروست نهر مديد، ليس بالضرورة هادئ: بعث الذكريات، تدفق الذاكرة، خليط إضافات وتذييلات التي ما لبث أن يدونها في هوامش مخطوطه. إننا أمام سفر في مغارة بروست الروائية؛ لذلك، حينما نقرأ "في البحث عن الزمن الضائع" نجدنا، كقراء، أيقاظ في بكارة عبقريته الزاغبة. وكلما قرأناه، يدهشنا بسمو المُلاحظة، بفن التأمل، بالاستياء أو بخيبة أمل، وبالبحث عن السعادة، and so on كما يُقال، ثم التدفق المدوخ والهائل، لأن اندساس التذكار في روايته "بأجزاءها السبعة، طبعا" يتجلى في قوة الإدراك الإبداعي خصوصا. وبقراءة عاشقة للعمل، نستشف أن الشعور بالعزلة/ الانزواء/ الانفراد عند بروست، هذا الغَمْرُ الخافت في حد ذاته، يكون عنده بمثابة رنين مُطابق لضوضاء عالمٍ يختفي. في هذه العزلة الأدبية، أساسا، بروست أعاد ترتيب علاقته روائيا بالبورجوازية وقتها. البحث عن الزمن الضائع بركان فكر مُستتر وراء عمق فكري نادر، خصوصا في حقل الرواية، المسألة تتطلب إعادة النظر في الحشد الذي يكتب الرواية ويمارسها.
فجأة، العمل الأدبي يتحول مع بروست إلى كوميديا إنسانية، كوميديا ضاربة في أعماق تداخلات مُعقدة، كوميديا شخوص تؤثث فضاء الرواية، وهنا نبوغه في هندسة تركيبية كما لو تقنية تبرر نجاعة الرواية وفعاليتها: الشخوص تتقدم في استنبات نباتٍ، أو ترقيدٍ من أجل السرد، طبعا. وتتقدم أيضا في استرتيجيةِ مُعاضلةٍ



لغوية، أو شبكة نفسية لخلق علائق غير مُتناهية بين الشخوص البروستية. وهنا، السؤال الأساس يعود من جديد: هل قرأنا كل ما كتب مارسيل بروست؟

موجة احتمالات:

كان السارد في الزمن المفقود/ الضائع ديمُقراطيا، حينما طلب من القارئ أن يختار زجاج نظارته: وكأن القارئ صانع عينين للقراءة. والدخول في عوالم بروست يتطلب تشغيل كل الحواس، أو القليل منها. وكان فجأة هناك في الرواية عبر ساردها وبطلها وكاتبها، زمن ما وذاكرة ما، وحاضر ما "ومادلين" ما، وشخوص/ شخصيات ما، في موجة احتمالات تتقدم في الزمن والفضاء البروستيَّيْن. وحتى نستوعب قليلا من متن بروست، يتعين علينا النظر عن قرب في الأزمنة الثلاثة الآتية: الزمن المفقود، الزمن المُستعاد، والزمن الداخلي. أزمنة تتداخل فيما بينها داخل نسيج الرواية، والموجة الاحتمالية، بدورها تنصهر في "نسيجٍ ملموس وحساس من الكثافة، حيث كل جملة نقطةُ ارتجاجات. طبلة أذن رنانة." كما ذهب إلى ذلك "جيل دولوز" في كتابه "بروست والعلامات"، نسيج مُحتدم يبحث عن الزمن الذي يأخذ شكله من الفضاء. ورواية بروست تُعْرب عما يمكن تسميته بحياكة وحبْك الزمن والفضاء. إنه الحدس الكبير لبروست حينما استوعب شكل الزمن ينحته الفضاء. الماضي ليس سريع الزوال للغاية، يبقى في عين المكان. وبروست يزج بنا، دائما في روايته العظيمة، نحو ذاكرة تمحو أثر الزمن. كل الصفحات التي خصصها للذاكرة الإرادية، والغير الإرادية، والتذكر تنير قراءتنا لفكرة بروست في الزمن. نستشف هذا من خلال ما كتبه بروست حول "ألبيرتين": الذاكرة الفورية والدقيقة الآمنة التي تعيد خلق نظام الزمن. زمن "ألبيرتين"، زمن الحُب المُتعدد في الزمن الضائع، عبر شخصيات مُختلفة.

تحت زبد هذه الموجة الاحتمالية، تبقى رواية "الزمن الضائع"، أو المفقود كاتدرائية كبيرة غير مُكتملة، بسبب ضخامة واتساع خارطة الكاتب الذي انتوى القيام بكتاب أكثر طولا من "ألف ليلة وليلة"، ولا يمكن أن نُعَمِّدَ هذا العمل الأدبي في شكل قطعي ونهائي. لا، إنه ينتمي إلى عائلة الروايات المُنفتحة والمُتغيرة؛ لأنها لا تقيم في سكون شكلي أو موضوعي أيضا. بروست يستضيف القارئ أن يملأ أو يَدْهَقَ البياضات والفجوات، وذلك عبر التأويل الدقيق والبارع لما تتكون منها الروايات من حمولات وجودية ونثرية وحكائية. إنها ثقب لساني وروائي في تاريخ الأدب القديم منه والجديد. إنها علم نشأة الكون في القرن التاسع عشر كما جاء على لسان "رولان بارت"، هناك دائما فيها ما يفلت من القارئ ومن رأسه لاحتواء هذا العمل الضخم. كوميديا فنية في حق الرواية الحقة. نسقط فيها ورأسنا في محبرة.



Jacques-Émile Blanche, - Place du Puits-Salé Dieppe - 1929 - Oil On Canvas



بروست والفلسفة



د. إسماعيل مهنانة

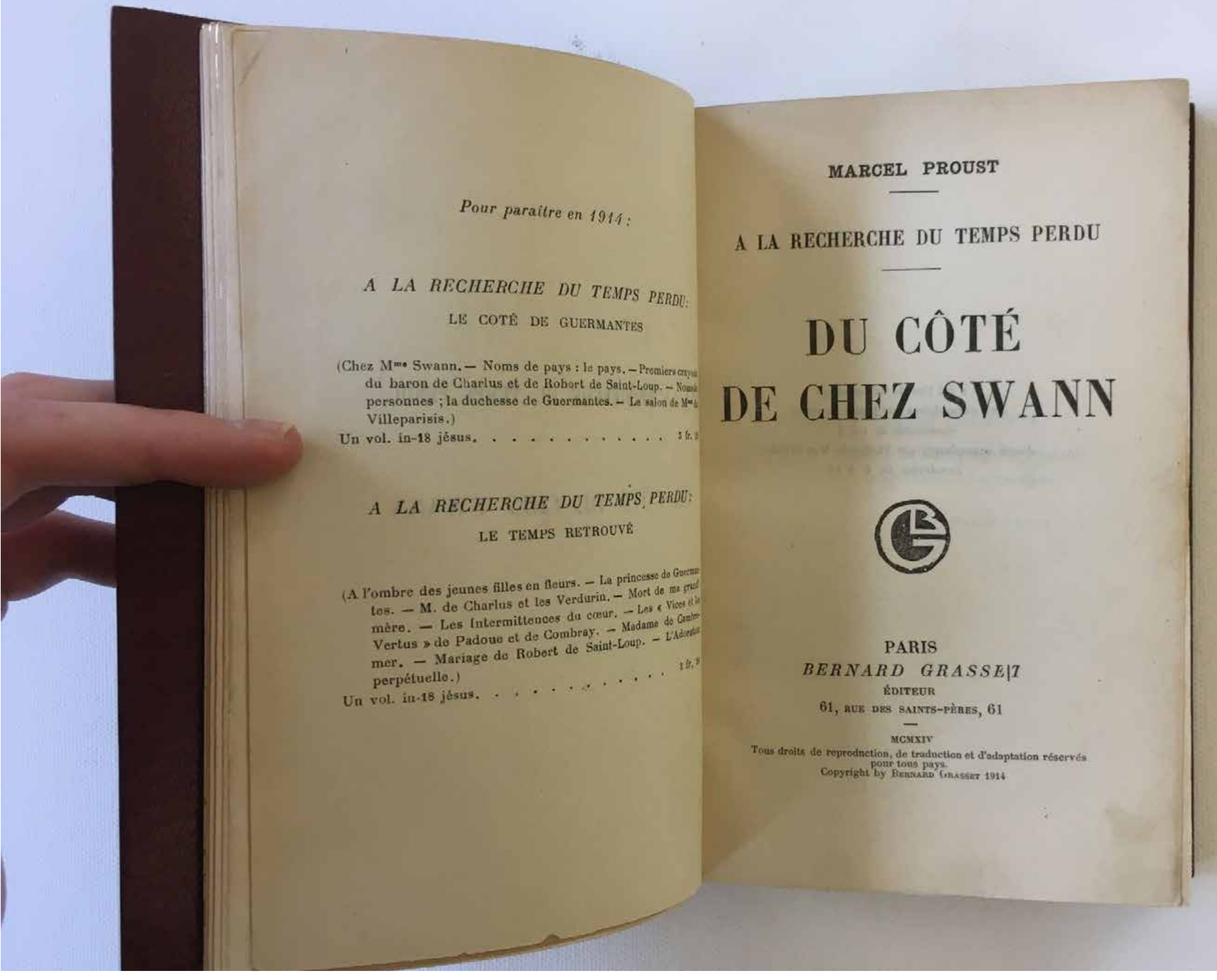
الجزائر

مائة سنة من الزمن المفقود تمرُّ اليوم على وفاة مارسيل بروست "توفي في 18 نوفمبر 1922م" الذي ترك أثره في عمل روائي طويل "البحث عن الزمن المفقود" يضم سبعة أجزاء "10 آلاف صفحة" كان قد كتبه في مُدة ثلاث عشرة سنة، ونُشر في مُعظمه بعد وفاته. الرواية عمل خياليّ يحاكي السيرة الذاتية للكاتب الذي يتخفّى من وراء صوت الرّاوي بهوية مجهولة. يُقدّم فيها مارسيل نفسه كبطل يبحث عن زمن ضائع؛ لكي يصل إلى "الزمن المُستعاد" وهو عنوان الجزء الأخير.

إن أول ما يشدّ في السردية الضخمة لبروست، هو أسلوبه الهذياني المُبتكر، أسلوبية الجُمل الطويلة المُتداعية في هذيان حرّ، يتمرّد فيها على أسلوب الرواية الفرنسية الكلاسيكية المُتماسك والمُحكم والمُقتصد في صياغة الجُمل الصغيرة والدقيقة. أما أهمّ ما في الرواية فهو جمع بروست لمُعظم فلسفات عصره داخل بناء روائي مُحكم.

فالرواية أساسا أشبه بوصف فينومينولوجي لكلّ البيئة السياسية والاجتماعية الفرنسية خلال وغداة الحرب العالمية الأولية. تنطلق فينومينولوجيا بروست من لعبة العلامات، فكل علامة تحيل إلى علامة أخرى، إلى أن ينكشف الوجود كلّه بوصفة مجموعه علاماته الخاوية، لا شيء يوجد خلف العلامات والإشارات مهما أوهمتنا رحلة البحث خلفها عن عالم خفيّ أو مادة صلبة مغمورة خلف الروائح والألوان والأشكال والأصوات.

يتتبع بطل البحث الإشارات الصغيرة التي ستقوده في رحلة طويلة ومُتدفقة داخل الذاكرة والزمن، فلم تعد مُجرد ملَكة معرفية، بل هي خزّان الوجود نفسه ومنبع الزمن. حيث تقود رائحة الشّاي أو مذاق حلوى المادلين البطل إلى تذكّر طفولته المُبكرة في قرية "كورباي"، ثم ينساب عمل الذاكرة في تفاصيل الحياة الريفية الفرنسية، في عملية تداعي حرّ، تُحيل فيه كل إشارة إلى حادثة تنكشف له عبر إشارات أخرى، وهكذا يغوص بطل البحث في وصف والديه، ثمّ جدّته، ثم وفاة جدّته كحدث هزّ كيان البطل وأجبره على الرحيل إلى باريس.



Pour paraitre en 1914 :

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU:

LE COTÉ DE GUERMANTES

(Chez Mme Swann. — Noms de pays : le pays. — Premiers crayons du baron de Charlus et de Robert de Saint-Loup. — Noms de personnes ; la duchesse de Guermantes. — Le salon de Mme de Villeparisis.)

Un vol. in-18 jésus. . . . . 3 fr.

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU:

LE TEMPS RETROUVÉ

(A l'ombre des jeunes filles en fleurs. — La princesse de Guermantes. — M. de Charlus et les Verdurin. — Mort de ma grand'mère. — Les Intermittences du cœur. — Les « Vices et les Vertus » de Padoue et de Combray. — Madame de Cambremer. — Mariage de Robert de Saint-Loup. — L'Adoration perpétuelle.)

Un vol. in-18 jésus. . . . . 3 fr.

MARCEL PROUST

A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN

PARIS

BERNARD GRASSET

ÉDITEUR

61, RUE DES SAINTS-PÈRES, 61

MCMXIV

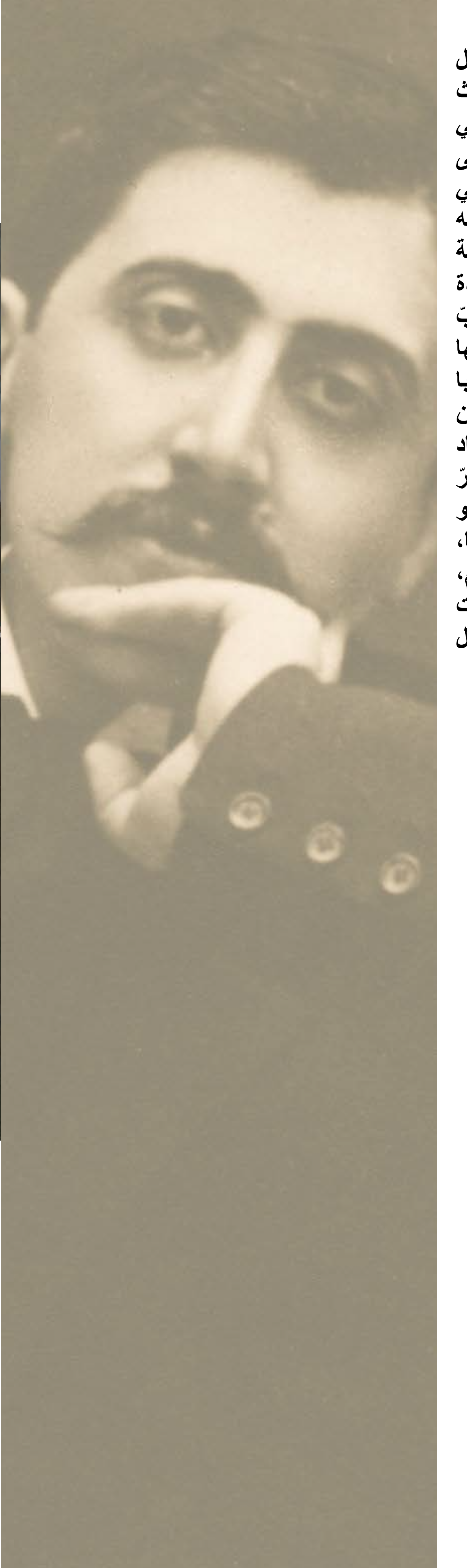
Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Copyright by Bernard Grasset 1914

إن فعل التذكّر يعيد إحياء الحدث والمُتذكّرَ، وترفعه حدّته وكثافته إلى حدث راهن ومُستقل أقوى من الحدث الفعلي. فالتذكّر هنا لا يكتفي بإحياء الإشارات التي تلتف بالزمن، بل يعيد أيضا إحياء الألم والعذابات التي تدفع بالبطل نحو التفكير والمزيد من التذكر، أي نحو التعلّم والبحث عن الحقيقة. لهذا يُعيد بروست هنا طرح مسألة الحقيقة في علاقتها بالتذكّر والزمن والتعلم، وهو التشابك الذي بقي يقضّ مضجع الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون- الحقيقة تذكّر- إلى برغسون- الحقيقة هي زمن المادة- فبطل "البحث عن الزمن المفقود" يجد نفسه مُرغما للبحث عن حقيقة الحُب من خلال تتبع العلامات التي تصله من حبيباته وعشيقاته الكثيرات. وهذا التتبع والقراءة والتأويل لن يوصله إلى الحقيقة إلا بجهود التعلّم، لهذا نجده يواجه الكثير من الخيبات حينما يتذكّر مُغامراته العشقية الأولى، يتذكّر الإشارات التي كانت ترسلها "ألبرتين"، حبيبته الأولى في قرية "كامبريه"، ثمّ يقرأها على ضوء مُغامراته الغرامية على شاطئ "بيلبيك" مع "جيلبرت" في الجزء الثالث من الرواية "في ظلال ربيع الفتيات"، لكن حقيقة الحُبّ لن تتجلى له إلا حينما يتعرّف على الدوقة "غيرمونت" في باريس، حيث يصير الحبُّ ناضجا وتصير العلامات أكثر دقة ووضوحا في التعبير عن الحقيقة.

في رواية "البحث عن الزمن المفقود" يمكننا التمييز بين ثلاثة أنماط من العلامات: العلامات المُجتمعية، والإشارات والأحاديث التي يتلقّاها بطل البحث من خلال ثرثرته مع شخوص الطبقة البورجوازية التي ينتمي إليها، وكلها علامات فارغة من المعنى وتُنبئ بانحلال الطبقة البورجوازية الأوربية خلال، وبعد الحرب العالمية الثانية، يستثمر بروست كثيرا في تفاصيل هذا النمط من العلامات لكي يوجّه نقده اللاذع للبورجوازية التي نخرتها أخلاق العبيد: الغيرة والحسد والتنافس والخور والهوان، وتضعضع مُؤسسة الزواج. فكل قصص الحُب والزواج تتحرك داخل "مُثلث الرغبة"، حيث لا يكون المحبوب موضوع رغبة حقيقية نابعة من شغف أصيل، بل رغبة نابعة من الغيرة ووجود مُنافس ثالث للعاشق- بطلات الرواية مثل ألبرتين، وغيرمونت، أتقنّ لعبة حبل الغيرة لإثارة العشاق.

كلّ ذلك كان علامات خور ووهن وتفكك مشاعر البرجوازية الأوربية.



بهذا النمط من الإشارات ينضمُّ بروست إلى الموجة الفلسفية المُنذرة بانحطاط الغرب: أوزفيلد شبنغلر، نيتشه وفرويد.
أما النمط الثاني فهو العلامات العشقية، فبطل البحث، شابٌّ حساس جدا تُجاه أصغر الإشارات التي يتلقّاها من عشيقاته، ويدخل معها في حالة دءوبة من التمرّس على التأويل، وهو النمط الذي ينخرط بروست بمُوجبه في نظرية التحليل النفسي الفرويدي، وفلسفات التأويل التي ازدهرت في عصره، فكل الإشارات العشقية تحيل بطل البحث إلى قارّة اللاوعي، لهذا نجده دوما يقدّم أعذارا عقلانية للخيبات التي واجهته في الحُب ولعشيقاته، فهنّ أيضا خاضعات لقوى لاشعورية وعبر- شخصية تتجاوزهن.
أمّا النمط الثالث فهو العلامات الفنية: وهي العلامات التي تتجلّى أكثر في الجزء السابع والأخير المعنون "بالزمن المُستعاد" والذي نشره شقيق الروائي بعد وفاته- سنة 1927م- فالزمن المُستعاد هو الزمن الحقيقي والمُضاد للزمن المفقود، حيث يتبيّن لنا أن رحلة البحث عن الزمن المفقود لم تكن رحلة في الماضي، بقدر ما كانت رحلة في المُستقبل. فالزمن رغم تحدّره من الذاكرة لا يقبل علينا من الماضي، بل على جهة المُستقبل. إننا لا نتذكر الماضي إلا لأننا نتوجه بالذاكرة نحو المُستقبل بوصفنا مشروعا مُنفتحا على إمكانات نريد تحقيقها، وهو النمط الذي يجد بروست بموجبه مُرافقا ومُعاصرا كبيرا للفلسفة الوجودية التي بدأت تتبلور بعد الحرب العالمية الثانية، فمن الغريب أن يُنشر هذا الجزء في نفس السنة التي نُشر فيها كتاب مارتن هيدغر الأساسي "الكينونة والزمن" والذي اعتبر فتحا كبيرا في تاريخ الفلسفة الغربية، بل هو مفتاح معظم الفلسفات في عصرنا.
أمّا إذا ما أردنا أن نفهم كيف حقق بروست هذا السبق الفلسفي، فالبحث الفيلولوجي في مكتبة بروست الشخصية لن ينفعنا بقدر ما تنفعنا حقيقة أخرى راسخة، وهي أن المُمارسة تسبق التنظير، والفن يسبق الفلسفة في التبشير بالتصورات الجديدة لكل عصر.

"فالزمن المُستعاد" هو زمن المُستقبل المتُحدّر من الفن، حيث بطل البحث يتخلص من حبّه العابر، وينغمس في عشق الأوبرا والمسرح والمُوسيقى ويدخل في تأويل إشاراته، ليجد في الأخير خلاصه في الفنّ وحده. كما ينبّه بروست في هذا الجزء إلى فكرة حاسمة مفادها أن الحقيقة لا تأتي إلا بمُكابدة قوّى قاهرة من خارجها، قوى الحُبّ والحرب والموت والخراب، التي عايشها البطل/ الروائي. فالحقيقة ليست خطابا نظريا يتم استنباط نتائجه المنطقية من مُقدّماته الحدسية، بل هي اشتباك حاد وعنيف من اللا حقيقة، مع قوى الشرّ والهدم، وأن الأهم من أيّ حقيقة هو الدّافع الخفي للبحث عنها، جينالوجيتها، بلغة نيتشه، ولكن أيضا ثمنها من الألم، فلكل حقيقة ثمنها الباهظ، كان بروست نفسه قد دفعه بحياته التي أنهاها قبل نهاية عمله الأساسي.



Gustave Caillebotte - Paris Street; Rainy Day- 1877 - Oil on canvas- 212.2 cm × 276.2 cm



أدب

بروست وبهجة الألم



إليزا كابيغر [1] / الولايات المتحدة الأمريكية



ترجمه عن الإنجليزية:
مُصطفى سنون / المغرب

ورطة مع كتاب كلاسيكي:

في عمود إليزا كابيغر "ورطة مع كتاب كلاسيكي"، تعيد قراءة الأعمال الأدبية الكلاسيكية وتخاطب في ذلك قلق مواجهة الفن العائد إلى الماضي "الماضي عموما".

مساء يوم الإثنين الأخير، فتشت في رفوف المكتبة عن كتاب كلاسيكي لم يُقرأ بعد- كنت مُطالبة بكتابة نص في هذه السلاسل المُهتمة بإعادة قراءة النصوص الكلاسكية المُؤسسة. فكرت في الكتابة عن "موبي ديك"، لكن لم أعزم على نحو جدي على قراءة "موبي ديك". كنت أرغب في ذلك، كثيرا جدا في الواقع، لكن نادرا ما كنت أقرأ الكتب الطويلة، وبالإضافة إلى هذا، شعرت أني أحتفظ بها لتجربة مُستقبلية مُبهمة، وسياق مُعين عازل ومُتسع تستحقه- رحلة بحرية طويلة، أو على فراش موتي. بالإمكان الكتابة عن عدم قراءتي "لموبي ديك".

فكرت بعدها في رواية "البحث عن الزمن المفقود"، رواية أخرى يتباهى الناس، خصوصا الكتاب، بعدم قراءتها، كأن الاعتراف بعدم قراءة بروست يوحي أنهم قرأوا كل شيء آخر. سحبت من الرف "جنب منزل سوان"، قرأت الفقرة الأولى، لأصاب بالذهول. عنايتها الآخاذة بالذاكرة، والزمن، وتفاصيل التجربة كما تحدث في التفكير- لم تكن جيدة فحسب، بل كانت، كما يقولون: شغلي الشاغل. الجميع يقولون: عليك أن تقرأي بروست، لكن لم يسبق لأحد أن قال لي: أنت بالخصوص، عليك أن تقرأي بروست.

طوال الليلتين المُقبلتين قرأت فصل "الاستهلال"، كان لدي إحساس حينما كنت أقرأ "بروست" بأني أحصل في ذلك على تجربة مُعلبة كأنما أقوم بجولة سياحية في متحف اللوفر. حينما سأل الأصدقاء: ماذا كنت أقرأ، أجبت: "إني أقرأ بروست بالفعل" اعترافا "باللاحتمال". "واو" قالت صديقتي "كاتلين" التي تعرفني جيدا.

---

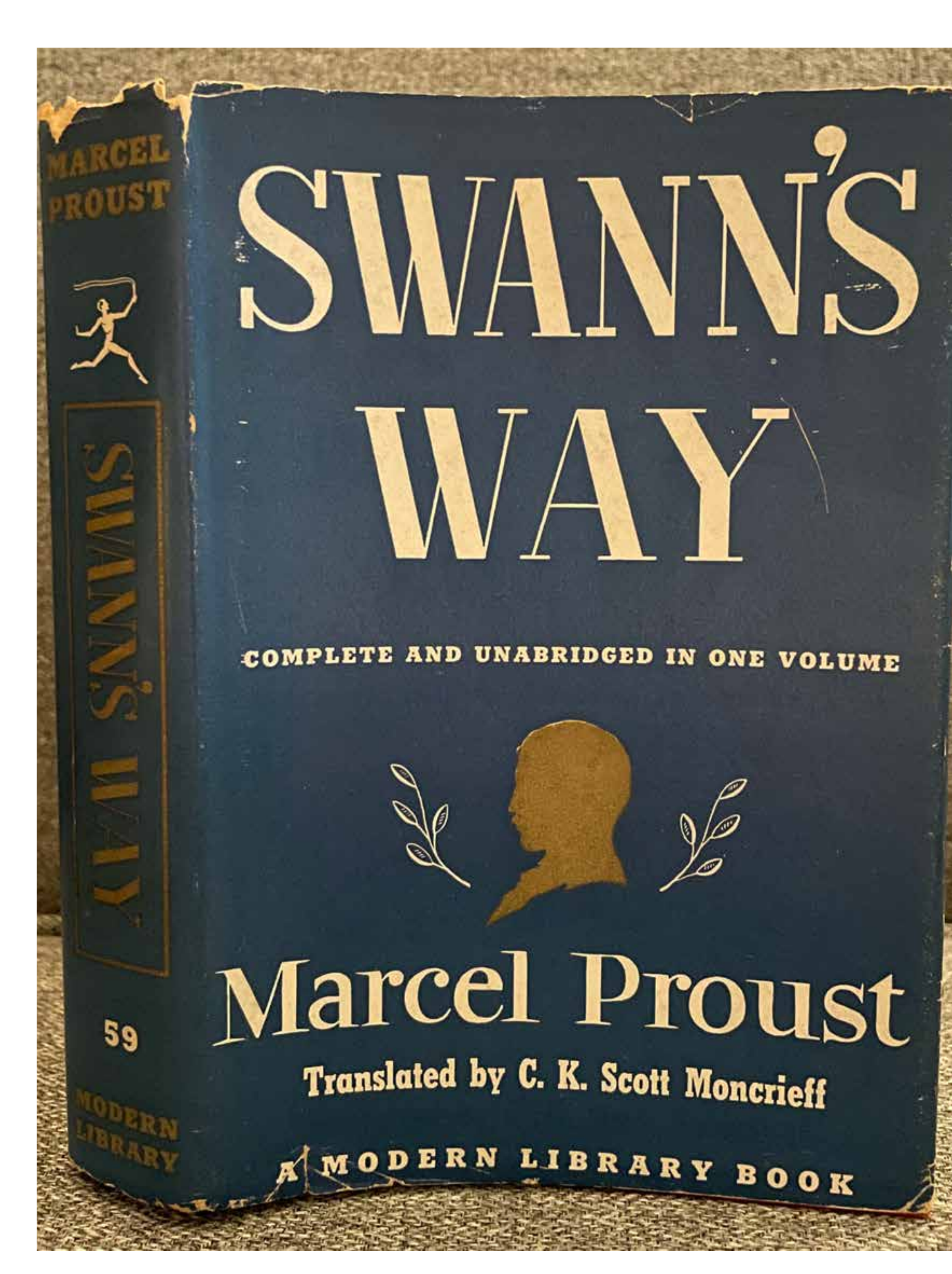
1 - إليزا كابيغر: شاعرة أمريكية، وكاتبة مقالات نقدية، ومؤلفة لمجموعة من الكتب.

سرير لوسي، إذ غاب النوم عن جفنها، لتغفو ناعسة فوق كرسيها فقط. كان في الحوارات التي تجري بينهما ضيق- لقد كبرت لوسي في فقر مُدقع، ومع أب مُتسلط، ولم تكن واثقة من الحد الذي تعرف فيه أمها و تتذكره، أو إنها تناست الأمر بشكل إرادي. كان كلامها يثير رواسب الماضي المُحبطة، ورغم ذلك كانت سارة: "كنت سعيدة جدا! أو سعيدة جدا بالحديث مع أمي بهذه الطريقة!".

يدور استهلال رواية "بجانب منزل سوان" حول الذاكرة وسلسلة من الذكريات- كانت مُشكلة الراوي تتمثل في عدم الذهاب إلى النوم من دون الحصول على بركة قبلة من أمه- يبدو أن هذا الأمر كان يشمل مُجمل طفولته على نحو كبير جدا. كانت هذه الذكريات تعود إليه مُندمجة في مشهد وحيد كل مرة حين ينام:

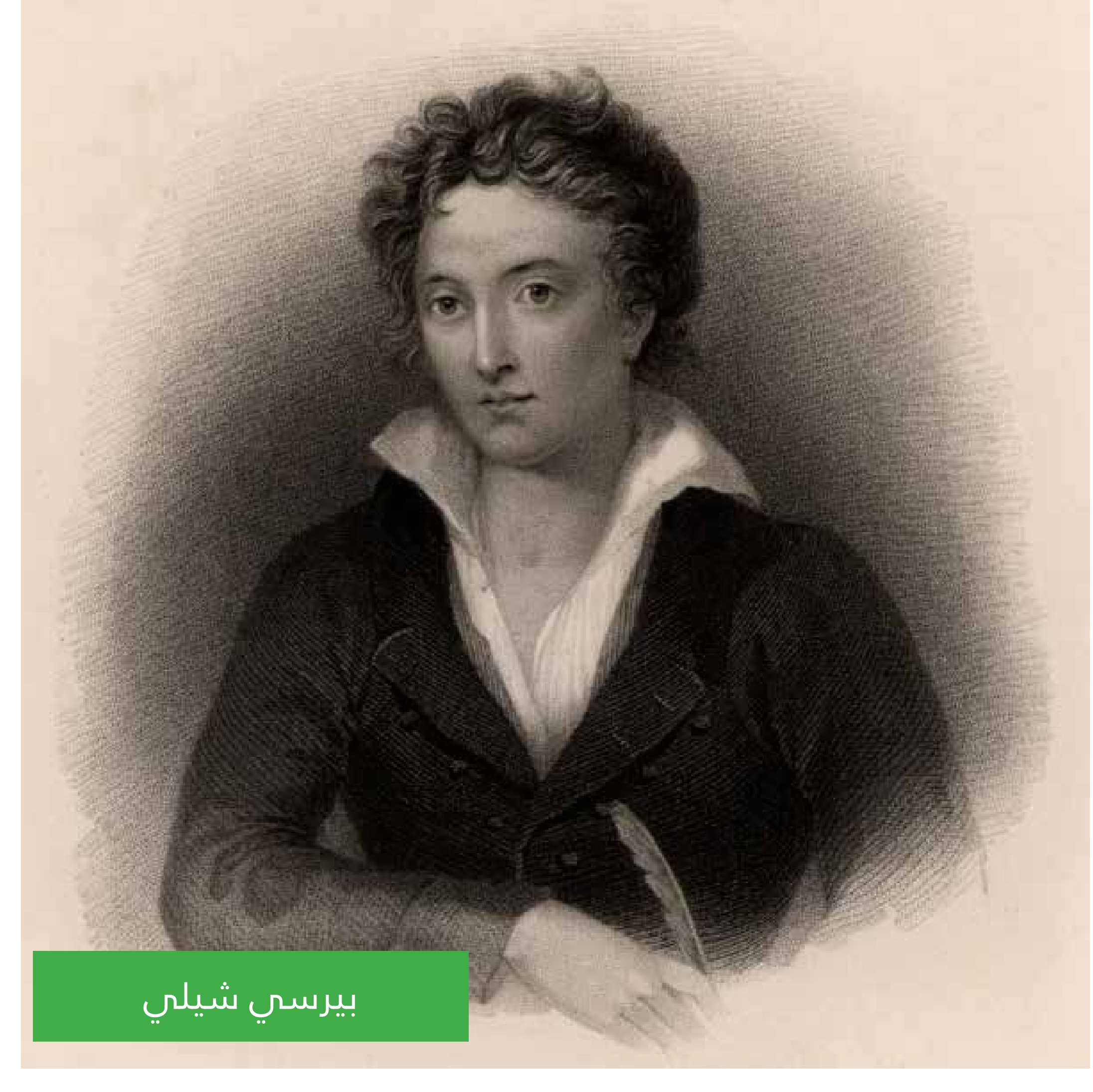
بعد زمن طويل، حينما كنت أبقى مُستيقظا أستعيد ذكريات "كومبراي" القديمة، لم أكن أرى أكثر من هذه النافذة المُضيئة، الظاهرة بوضوح أمام خلفية باهتة ومُضببة، كان الرواق الذي كنت أسير فيه إلى الدرج الأول من ذلك السلم الأصعب للتسلق، حيث كان يشكل لوحده مخروطا نحيفا لهذا الهرم الغريب، وكان في القمة ممر صغير تقطع من بابه اللامع أمي للدخول، باختصار، بارزة على الدوام ساعة المساء، معزولة عن كل ما يمكن أن يحيط بها، منزوية ومهجورة قبالة الخلفية المُظلمة، إنه الحد الأدنى الضئيل من الديكور الضروري "مثل الديكور الذي يشاهده الفرد مُعينا على صفحة عنوان مسرحية قديمة بغية تمثيله في المُدن" للدراما في العري الخاص بي. يشبه هذا الأمر أن كومبراي كلها كانت تتكون من طابقين يربط بينهما درج صغير، ويشبه أنه لم يكن هناك وقت سوى السابعة ليلا.

ذات ليلة، حينما كانت العائلة تستقبل السيد سوان- كان ساردنا في مثل هذه المُناسبات يُرْسَلُ بشكل روتيني إلى النوم من دون قبلاته- قرر الطفل بكل بساطة أنه لا يمكنه المُغادرة من دون الحصول على ذلك، فدبر حيلة يستدعي من خلالها أمه، فأرسل عبر فرنسواز ،الطباخة، رسالة، لكن الحيلة



"هل تظني بأنك ستنهينها ؟"، "أشك في ذلك كثيرا" أجبتها. كانت مُمتعة القراءة أكثر مما كنت أتوقع، لكن لم تكن سهلة القراءة على نحو تام. كانت تلك الفقرة مُخاتلة في جزء منها من جهة كونها فقرة. قرأت لاحقا أن بروست لم يكن راغبا في أن تكون "البحث عن الزمن المفقود" على شكل فقرات كليا. كان يريدها أن تكون جزءا واحدا من دون أقسام، أو فصول، أو حتى هوامش. كان الأمر كأنما كان يريدها عسيرة الفهم، إيماءة أكثر من كونها نصا. خلال إحدى ليالي الجمعة سهرت أنا وزوجي لأجل المُطالعة، لكني لم أستمتع بقراءة بروست، وعوض ذلك عكفت على مُطالعة رواية "اسمي لوسي بارتون" لإليزابيث ساروت، وهو كتاب من النوع الذي تستطيع التهامه في غضون ساعتين. وقد فعلت ذلك فقط بعد تأكدي أنه غير مُختلف على مستوى التيمات التي يعالجها عن رواية "بجانب منزل سوان".

تتذكر لوسي بارتون الوقت الذي كانت فيه مريضة جدا حيث كان لزاما عليها أن تبقى بالمُستشفى لمُدة شهرين. زارتها أمها التي لم ترها لسنين عديدة، بقيت الأم جالسة بغرفتها على الجانب الأسفل من



بيرسي شيلي

باءت بالفشل. كان يعرف مُسبقا أنه يزعج عائلته- كان يعتبر هذه العادة علامة على تدليل سخيف، فلم يرغبوا في مُعاملة جسارته برفق- لكن الأمور ذهبت بعيدا، لقد تعهد بالتدمير الذاتي: "قطعت وعدا بأن أتخلى عن جميع المحاولات للذهاب إلى النوم من دون رؤية أمي، قررت تقبيلها بأي ثمن، ملأني الهدوء الذي تبع مُعاناتي ببهجة رائعة. ليس أقل من إحساسي بالتوقع، عطشي وخوفي من الخطر".

انتظر أمه في الرواق إلى حدود الوقت الذي تكون فيه قادمة إلى غرفة النوم، كان قلبه خافقا من "الخوف والفرح" أصيبت الأم بصدمة، وحاولت أن ترده إلى سريره قبل أن يشاهده أبوه، لكن حدث انقلاب غير متوقع للأحداث، وافق الأب بنزوة لا أخلاقية على مطلب الطفل، ليرسل الأم للبقاء معه الليل كله: "امشِ معه، حينها يمكنك المُشاهدة على نحو جيد أن الطفل شقي. وفي النهاية نحن لسنا سجانين" انهمر في الأخير مع أمه في البكاء. تساءلت الطباخة: "لكن، سيدتي، على ماذا يصرخ سيدي؟" لماذا، فرنسواز؟ إنه لا يعرف نفسه: إنها أعصابه". صرخت أيضا أمه قليلا، يبدو أنه قبول مُتبادل، استسلام: لم يستطيعوا تخويف الطفل مُحررين إياه من فزعه، سيبقى واهنا إلى الأبد. كان يعلم أن هذا "الحدث نادر، حالة استثنائية ومُصطنعة"، لا يمكن أن يحدث بتاتا مرة ثانية: "ستعود مُعاناتي لليلة الغد، وأمي لن تبقى بجانبي". سيكون مُستحيلا اعتبار الليل وذكرياته غير المُنفصلين لهما قيمة. وللتذكير، يعتبر "الحاضر" ذكرى في الزمن الواقعي فقط.

"لسنا سجانين"، قال أب بروست- إذا ما اعتبرنا الراوي يقف عائقا أمام بروست- لكن الطفل شعر أن غرفة نومه عبارة عن زنزانة، ومكان يولد فيه الزمن. في شتاء سنة 1940م، كان الفنان والكاتب البولندي "جوزيف زابسكي" مسجونا بمُعسكر الاعتقال السوفياتي، فكان يفكر في بروست. كان ضمن مجموعة صغيرة من الضباط والجنود الذي بقوا على قيد الحياة بعد الحرب في الوقت الذي أعدم آخرون بالآلاف، وبعبارات زابسكي- التي كتبها مرارا- "اختفوا من دون أثر"، ولكي يشغلوا أنفسهم، وللإبقاء على أفكارهم حادة، وحتى يظهروا "بالحجة أنهم ما يزالوا قادرين على التفكير والتفاعل مع أمور العقل"، ألقى زابسكي ورفاقه بمُعسكر الاعتقال سلسلة من المُحاضرات لبعضهم البعض. "كل واحد منا سيتحدث عما يتذكره على نحو جيد"، سواء أكان تاريخا معماريا أم تسلقا للجبال. بالنسبة لزابسكي الذي درس الرسم بفرنسا، وكان صديقا لبعض أصدقاء بروست القدامى، كان الموضوع الذي تناوله هو رواية "البحث عن الزمن المفقود". كتب "إريك كاربيلز"، باعتباره رساما ومُترجما، في مُقدمته لكتاب "الزمن المفقود: محاضرات حول بروست بمُعسكر الاعتقال السوفياتي"، إن حالة الحذر المُستمرة للسجين موصلة على نحو مُدهش إلى استرجاع للذكريات." لقد استعاد زابسكي هناك، في الخراب الصادم للدير المُتفجر، الطريقة التي عادت بها كومبراي إلى بروست، حين كان يغفو أو يتذوق حلوى المادلين المغطوسة في شاي الزيزفون. ألقى أحاديثه باللغة الفرنسية لكونه سبق أن قرأ الرواية بالفرنسية- يقولون: إنه ينبغي عليك الاستعداد للامتحان في الوقت نفسه الذي تجتاز فيه الامتحان، وينبغي عليك مص النعناع الفلفلي خلال الوقتين معا، لأن المذاق سيعيد الذكريات". إن الذي تذكره زابسكي على نحو أفضل هو كتاب التذكر الجوهري"، كتب كاربليز.

خلال تهييئه لمُحاضرته، أنجز زابسكي سلسلة من الرسوم المبيانية الدقيقة، على شكل مسودة للغش مكتوبة بخط صغير وأنيق، ومُغطاة بخطوط ودوائر من مُختلف أطياف المداد. تم استنساخ عدد كبير من الزمن المفقود، وأعيد إبداعها على مستوى المظهر الخارجي من طرف كاربليز بدقة مُتناهية. نلاحظ على إحدى الصفحات المُقحمة حواشي زابسكي جهة اليمين، جزء منها كان باللغة البولندية، وجزء آخر باللغة الفرنسية. ويوجد وسط الصفحة شكل بيضاوي أصفر اللون، تحيط به خطوط تشبه الشمس الواضحة. وفي الداخل كانت توجد عبارة مكتوبة بحروف كبيرة تحتها سطر بالأحمر: "موت مهمل"

باللغة الفرنسية. أما في نسخة كاربليز، كانت توجد نفس الشمس الصفراء اللون، والخط الأحمر نفسه السميك تحت عبارة:"موت مهمل" باللغة الإنجليزية. كان بعض من خط يد زابسكي باهتا على يمين دائرة الشمس، ومُبهما تقريبا بالنسبة إلي، وكان يظهر في الترجمة على النحو الآتي:

× جرح ثمين.

× متورط في الجسد بعض الشيء.

كانت تلك القصائد البصرية الغريبة هجينا من "الكتابة والرسم" كما يصفها كاربليز، فكان الغرض منها أن تعمل على شكل مُفكرة. كانت أوراق الغش هي كل ما يملكه زابسكي، لأنه غير قادر بالطبع على ضبط اقتباساته. لقد جعل هذا الأمر الهفوات مُؤثرة جدا. لذلك أشار كاربليز إلى اثنتين منها: عَوض زابسكي عبارة مادلين madleine باعتبارها الاختيار الأكثر أيقونية في الرواية، والأكثر أيقونية في مُجمل الأدب المُعاصر، بعبارة بريوش brioche. ونادى على شخصية غير مُسماة في الرواية باسم جان Jeanne . إنه "لم ينس تذكر اسمها" قال كاربليز"، بل أعطاها اسما فقط حينما فشل بروست في القيام بذلك". لقد وجد هفوة أيضا". يتحدث زابسكي عن اكتشاف يتمثل في أن بروست "باسكالي تقريبا". لذلك يحيل على ليلة في حياة بليز باسكال ستظل معروفة "بلغز باسكال".

إنها ليلة أنتجت تصورا انفعاليا لعالم فوق أرضي جعلته على الدوام بعد ذلك حتى وفاته مُرتديا قطعة ورق من حول عنقه مكتوب عليها هذه العبارات القليلة: "دموع، دموع فرح".

تذكرت جثمان "بيرسي شيلي" تتقاذفه المياه على الشاطئ، ومُجلدا بداخل جيبه الصدري حول كيتس. ورغبة مني في معرفة أكبر حول هذه القصة، نقرت عبارة "لغز باسكال" على مُحرك البحث جوجل، فلم أعثر على شيء. هل خلط زابسكي بين تجربة باسكال و"لغز باشال"، أم أنه لا توجد علاقة بينهما؟ "يرجع أصل عبارة "باشا" إلى الإغريق، كما تدل في عيد الفصح على "تصريح الخروج""" يبدو على الأرجح أنه حصل على كتابة خطأ. لم تكن فقط بضع كلمات، بل صلاة طويلة، وقصيدة، وترجمة لرؤيته دونها باسكال على ورقة نفيسة وخاطها على بطانة ثوب معطفه.

هذا هو المقطع المقصود:

نار.

رب إبراهيم، ورب إسحاق، ورب يعقوب، وليس رب الفلاسفة والمُثقفين.

اليقين، اليقين. الإحساس. الفرح. السلام.

رب يسوع المسيح.

ربي وربك.

ربك سيكون ربي.

نسيان العالم وكل شيء باستثناء الرب.

إنه يوجد فقط عبر التعاليم المُلقنة عبر الإنجيل.

نبل الروح البشرية.

الأب التقي، العالَم لم يعرفك، لكن أعرفك.

فرح، فرح، فرح، دموع فرح.

لاحظت أنه نُقل على نحو مُختلف، جاءت عبارة "نار" أحيانا تحتها سطر، وأحيانا أخرى "نار!" هكذا. لكن في سطر "الدموع" يوجد دائما فرح، فرح، فرح، دموع الفرح". إن عبارة فرح هي التي تتكرر وليس لفظة "دموع". يشير زابسكي كما ذكر في حاشيته الخاصة أنه يقتبس جوته من الذاكرة، وربما مشوها نصه"، وعلاوة على ذلك يقتبس "أم يسيء الاقتباس؟" الكاتب الروسي "فاسيلي روزانوف": "لا يوجد هناك شيء أسهل من اقتباس نص على نحو دقيق، يلزمك فحص الكتب فقط، إنه أمر صعب جدا استيعاب اقتباس مُعين للدرجة التي يصبح فيها ملكا لك، وجزءا لا يتجزأ منك. لم تكن في "لغز باسكال" تلك "الدموع، دموع الفرح" التي تحيط بعنقه عائدة إلى باسكال، بل كانت دموع زابسكي، فقد كانت نصف إبداع، وذاكرة متعاونة.

تحدث زابسكي عن "الفرح" في مُقدمة مُقتضبة كُتبت سنة **1944**م، وقت التواجد بمُعسكر الاعتقال، وكذلك عن "النور الوردي" خلال تلك الساعات التي مرت في تقديم المُحاضرات والاستماع إلى أخرى، "إذ ما تم هناك إحياء عالم خافوا من أن يكون قد ضاع منهم إلى الأبد". كان آخرون يمرون من تجارب مسلية مُماثلة على نحو غريب، وبطريقة ما، بين وداخل مُعاناتهم. حينما كان الكاتب البولندي "ألكسندر وات" في مبنى "لوبيانكا" حالفه الحظ في الحصول على ترجمة روسية "لجانب منزل سوان"مرفوقة بمُقدمة من النقد الماركسي. كتب "وات" في مُذكرته: "عامي المئة" إن قراءة بروست في مبنى "لوبيانكا" كانت من "أعظم التجارب في حياته، ومُنذ ذلك الحين حصل لدي فهم جديد كليا، ليس فقط بالأدب، بل بكل شيء. "ظل زابسكي مُلتصقا ببروست فقط إلى أن صار طريح الفراش بالمرض: "كنت أعاني من حمى التيفوئيد فقط التي أشكرها لأنها جعلتني جد بئيس طوال فصل الصيف بأكمله حتى إني استطعت قراءة عمله في شموليته". شعرت بوخز طفيف وسيء بسبب الحسد- ليس اتجاه الحمى أو العذاب أو الاضطهاد، بل اتجاه اللقاء بالكتاب مُغير الحياة الذي قدر له أن يحدث في موسم اليأس.

أشعر دائما بالصدمة من تصوير السعادة زمن الحرب، وفي الظروف القاتمة- في تشيرنوبيل، وفي مُعسكرات الاعتقال. تكتب "ناتاليا جينزبورغ" في كتابها "مُعجم عائلة" الذي هو عبارة عن مُذكرة حياة خلال حقبة إيطاليا موسوليني الفاشية: "اعتادت لولا تذكر الوقت الذي قضته في السجن بحنين كبير". حينما كنت في الزنزانة" ستقول في الغالب الأعم. ستروي كيف شعرت في النهاية بهدوء كبير في الزنزانة. بالنتيجة، كانت كأنها في بيتها، وفي سكينة مع نفسها. "لقد حسبته "أنبل وقت قضته في حياتها". وفي لحظة التفجيرات، "سوف لن ينزل أب جينزبورغ إلى المخابئ، تحت هدير وصفير الطائرات، كان يجري صوب الأسوار ليعانقها برأسه المُطأطئ، سعيد بتواجده في خطر، لأنه كان يحب الخطر". حينما كان أبوه يعود من مهمة في السجن، كان يبدو "سعيدا" لأنه كان هناك. كان الناس الموجودون في حياتها يعتزون بتجاربهم السيئة، الأسوأ عندهم هو الأفضل. إنه شكل من أشكال المقاومة، ورفض لنزع المُتعة منك. لكن أعتقد أنه يوجد هناك شيء أساسٍ مُؤكد للحياة قرب الموت. يصبح لدينا حنين إلى

ألمنا حينما يكون آمنا في الماضي، لأن شدة الألم تجعل الحياة الاعتيادية مُبتذلة.
يهتم جزء من مُحاضرة زابسكي بالتحقق الذاتي لبروست ككاتب. لقد خلط في هذا الباب بشكل مُتعمد بين بروست و"بطل" الرواية الذي يمكن أن نطلق عليه اليوم التخييل الذاتي، وهو إفراغ حياة المُؤلف الحقيقية في قالب روائي. حصل لدى بروست في طريقه إلى استقبال بفندق غيرمونط "اقتناع مُباغت بوجود كتاب بداخله، بكل تفاصيله، ينتظر التحقق فقط". لقد دخل "في صفاء محموم". كما يروي عن ذلك زابسكي.
يلاحظ مجموعة من أصدقاء حياته السابقة مُحتشدين، تشوهوا بعامل العمر، وشاخوا، وانتفخوا، وذبلوا، ليرى بعدها شبانا انبثقوا من وسطهم، جيلا جديدا يبدو أنه يخفي، بصورة مُؤثرة جدا، الآمال نفسها التي كان يحملها ذات مرة أصدقاؤه القدامى الأعزاء. يرى كل هذا بعيون جديدة، وعلى نحو شفاف، ومُحايد، وعن مسافة. كان يعلم بالنهاية دلالة ما يفعله بحياته.
كانت قوة الإدراك هكذا عنده حتى إن "الموت أصبح موضوعا مُهملا بالنسبة إليه". يستعمل زابسكي هذه العبارة في نهاية مُحاضرته لأكثر من مرة، وبالإحالة في هذه اللحظة بشكل واضح على بروست المُؤلف، والإنسان الحي "الميت". لقد قضى مُعظم أيامه الأخيرة على السرير، يختم ويراجع رواية حياته. يكتب زابسكي: "من غير المُمكن ألا يفهم بالنظر إلى صحته، لأن المجهود الكبير والمحموم الذي يحتاجه الاستمرار في عمله سيعجل نهايته، لكنه قرر بألا يعتني بنفسه، فصار الموت بالنسبة إليه موضوعا مُهملا بالفعل".
"موت مُهمل" كما تشير إلى ذلك الخطاطة. تحيط بتلك الشمس الصفراء عبارات صادحة ومُتناقضة: "النبل+ الشقاء"، "جرح ثمين"، "فساد أشكال الفرح"، "مُعاناة مُباركة"، انتصاره+ موته"، سؤال مُحاط بدائرة: "ميت لأجل الخير؟"، وتوجد تحت عبارة : "انتصاره"، "سيعيشون".
اكتشف زابسكي بصحبة رفاقه بمُعسكر الاعتقال المعنى والجمال. "الساعات التي مرت في ذكريات بروست، دولاكروا، دوغاس كانت تبدو لي أسعد الساعات"، ولهذا بقوا على قيد الحياة. عاش زابسكي حتى عمر 96 سنة. لكنه استوعب أن إهمال بروست للموت لم يكن بنفس شكل إهمال العيش، إنه بالأحرى، إدراك مُشرق جدا للوجود حتى إن تهديد الموت يتقهقر إلى زوايا مُعتمة.

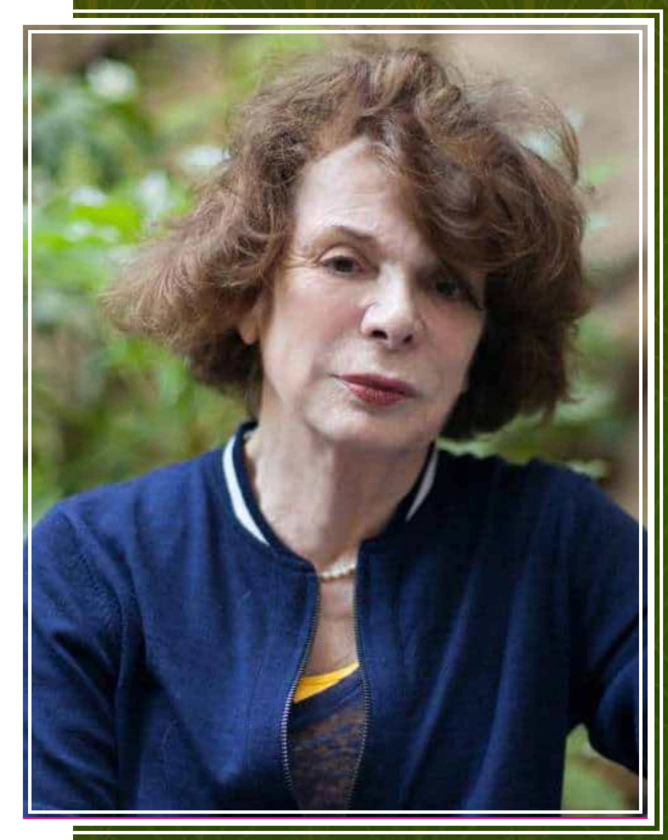


Paul César Helleu -Young Lady in White (1880)- - Oil on canvas- 154.94 cm ×106.68 cm



أدب

"الملذات والأيام": بدايات بروست أو الروح الضجرة لشاعر شاب!



أنيك جيل / فرنسا



تقديم وترجمة عن الفرنسية:
سلمى الغزاوي / المغرب

تقديم:

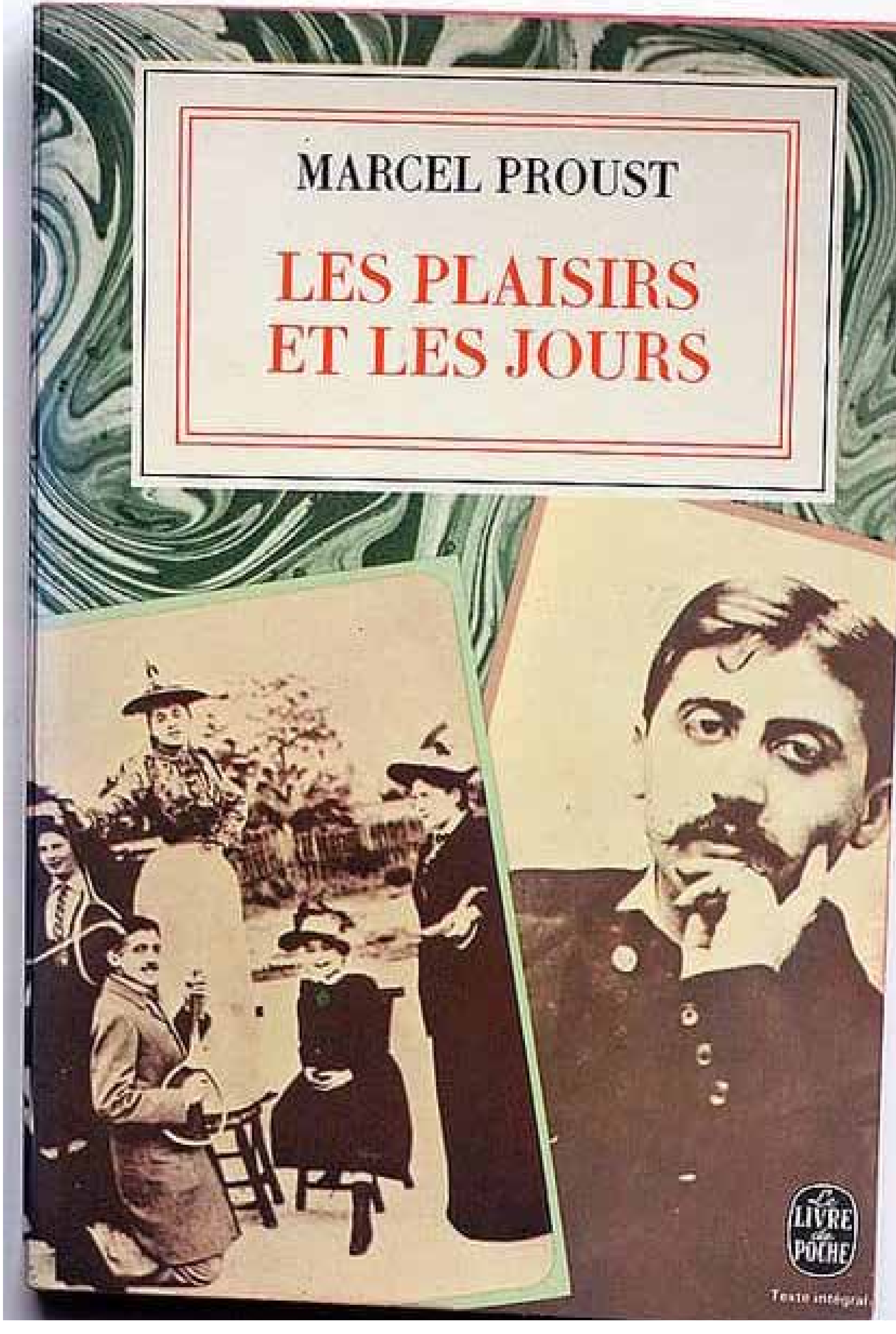
عام 1896م، نشر بروست مجموعته الشعرية الأولى التي اختار أن يعنونها "بالملذات والأيام"، بإمكاننا القول: إنها كانت بمثابة أول محاولة إبداعية لهذا الكاتب العظيم بهدف التحليق في سماء الأدب، غير أن النجاح المحدود لهذا العمل وقتئذ، جعل بروست فيما بعد يصف هذا العمل بقوله: "إنه غلطة شبابية!".

لقد كانت هذه المجموعة تتواءم بشكل كبير مع أسلوب نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا، من حيث الميل إلى تصوير الانحطاط الفرنسي، إبراز الاهتمام بالملذات الدنيوية وكذا الطموحات الأرستقراطية، وهذا أمر طبيعي بحكم ارتياد بروست لصالونات النبلاء، إن قصائد بروست هنا هي بمثابة لوحة كبرى تعكس روح هذا العالم المخملي وغطرسته.

تتكون مجموعة "الملذات والأيام" من أحد عشر جزءا، تتوزع ما بين قصائد وقصص قصيرة، وفيها نُلاحظ تأثر بروست الشاب بالأسلوبية البودليرية سواء من حيث الثيمات المُختارة، "سيما ثيمات الحزن، الضجر والموت"، أو من حيث الشكل، إذ نلاحظ حرص بروست على الغياب الفعلي للقوافي، حيث إن كل قصائد هذه المجموعة هي قصائد نثر.

رغم إعجاب الأديب الكبير "أناتول فرانس" بهذه المجموعة الشبابية، وإشادته بها في مُقدمة طبعتها الأولى، لم تلقَ "ملذات بروست" نجاحا كبيرا، ولم تحظَ بالتقدير الذي كان يتوقعه مارسيل المُبتدئ آنذاك من القراء والكتاب المُعاصرين له والصحافة، لتبقى هذه المجموعة في الظل، بل وتسقط لفترة في غياهب النسيان، لذا رفض بروست بشدة إعادة طبعها وإصدارها طيلة سنوات، إنها بالنسبة إليه "مجهود هباء"، "تضحية أديب مُبتدئ" في سبيل تشييد عمله الأنجح على الإطلاق، أو بالأحرى "كاتدرائيته الأسطورية الخالدة": البحث عن الزمن المفقود.

اليوم، احتفاء بالذكرى المئوية لرحيل مارسيل بروست، أعيد أخيرا إصدار مجموعته "الملذات والأيام"، ليتعرف



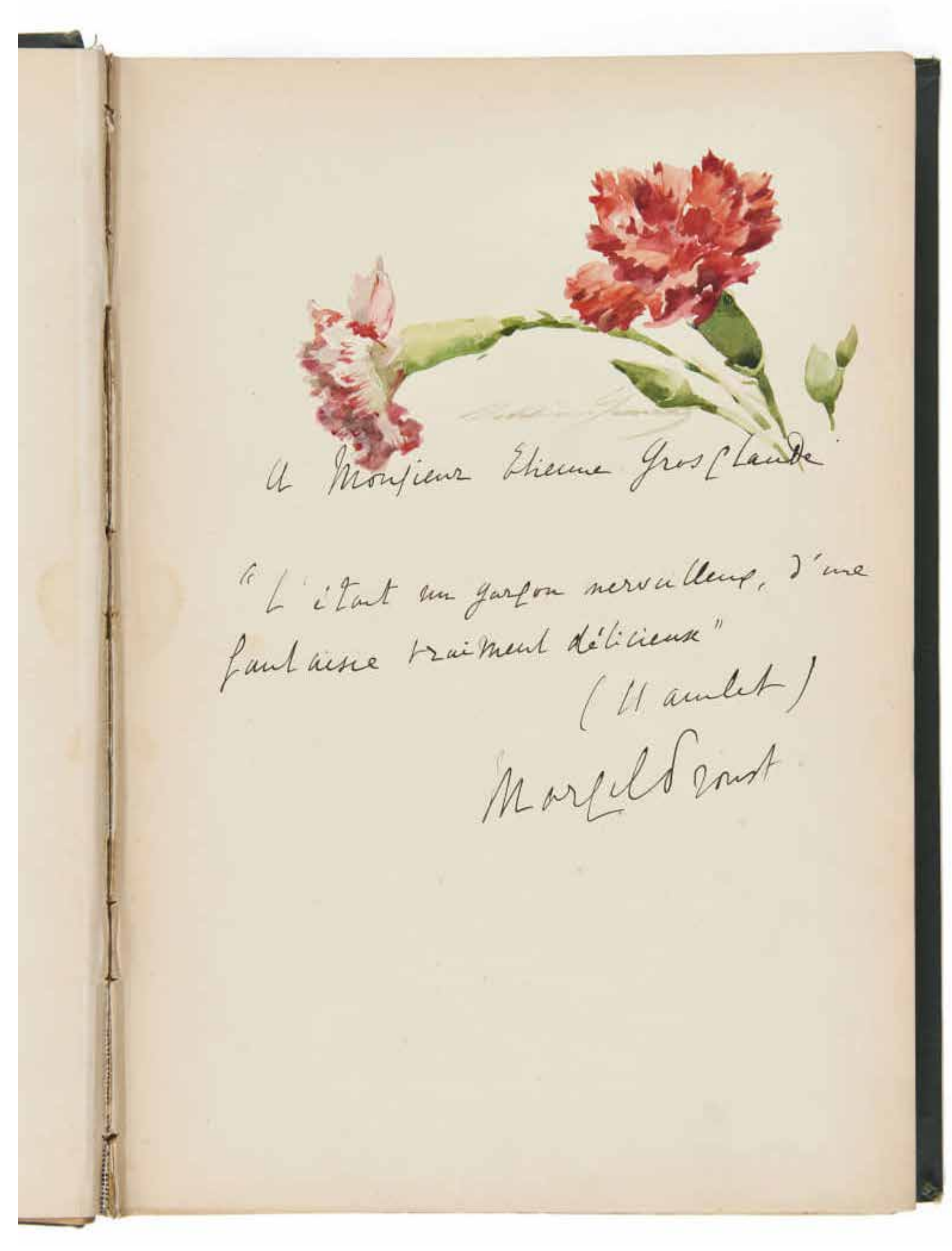
القراء على وجه آخر لكاتبهم المُفضل، ويغوصوا في عوالمه الشعرية الملأى بالضجر والأسى.

******

"أوَ ليس الغياب بالنسبة للمُحِبّ هو الأكثر يقينا، فعالية، حيوية، والأكثر قابلية للتدمير وإخلاصا للحضور في آن؟"، يتساءل مارسيل بروست، الشاب الذي لم يبلغ الخامسة والعشرين من عمره بعد، في مجموعته "الملذات والأيام"، عمله الأول الذي أعيد إصداره اليوم بعد طول تبرؤ بروست منه، ترى عن أي غياب يتحدث بروست الشاب ها هنا؟ عن غياب الحبيب (المُتغير، المتحول، المُنفلت..)، أم عن الغياب أو الاغتراب عن الذات وعن العالم الخارجي، هذا الغياب- المنفى الإرادي- الذي يميز مُعظم الأدباء والفنانين، ويشكل خطا مُشتركا بينهم، بحُكم أن الخيال يسطو على حياتهم وواقعهم، وبالتالي لا تعود هناك في نظرهم أهمية كبيرة للعديد من الأشياء الدنيوية، لتستقر الفوضى في مكتب المُبدع، وحياته في نفس الوقت.

"ما عادت الشمس النادرة تبعث الدفء في الخريف المُنهَك، الذي يفقد ألوانه الأخيرة، إذ تلاشت الحماسة الشديدة لأوراقه، التي كانت مُلتهبة طوال فترة الظهيرة والصباح، لتمنحنا الوهم المجيد لغروب الشمس. وحدها زهور الداليا، القرنفل الهندي، والأقحوان الأصفر، البنفسجي، الأبيض والوردي ما زالت تلمع فوق وجه الخريف القاتم والحزين"، في هذا المقطع، يتجلى لنا امتياز الكُتّاب الاستثنائيين عموما، وبروست خصوصا: "إنه يمتلك تلك "العين" التي لا يملكها أي كان" حسب تعبير أناتول فرانس، وعينه هذه تتيح له أن يلقي نظرة شاسعة، شاملة، تلتقط المجال البصري بأكمله، لذا، لا شيء بمُستطاعه الإفلات من قبضة بروست "الرَّائِي"، ولو كان هناك جدار زجاجي يعزله عن العالم، إنه يطفو، مُنفصلا عن الآخرين وعن نفسه، مُحاصَرا في حزنه، وكأنه حبيس لوحة "اليائس" لغوستاف كوربيه، ومع ذلك، تسمح له "عينه النادرة"، التي تلتقط أصغر التفاصيل ببراعة ودقة لا مُتناهية، بأن يجعل قارئه ينسى غياب مارسيل عن مُشاركة عالمه مع الآخرين.

فلنقل إن موهبة "المُراقبة" لدى بروست، التي لاحت في "الملذات والأيام"، هي التي ستتيح تماسك الجدران الضخمة للكاتدرائية البروستية: "البحث عن الزمن المفقود"، كما أنه ورغم "خجل" بروست من هذه المجموعة، وتنكره لها لسنوات، إلا أن "الملذات والأيام" كانت بمثابة إعلان لأسس سترتكز عليها رائعة "الزمن المفقود": في "الملذات"، يحضر واتو، موزارت، شوبان وشومان، وتتبدى آلام ومُعاناة الفن والأدب، كما تحضر قطع مُوسيقية، مناظر طبيعية، قصص قصيرة، قصائد، ذكريات، استرجاعات، فصول من حياة مُتقلبة، من دون أن ننسى طيف الشاعر "فيرلين"، والشاعر بروست يبدو من خلال هذه النصوص الشعرية والقصصية كئيبا، مُبتهجا، مجنونا، ناقدا، قاسيا ورائعا، مما يجعلنا نلاحظ أنه هناك نوع من "الفوضى المُنظمة" في "الملذات والأيام"، وربما ترجع هذه الفوضى إلى أن بروست لم يكن قد بلغ وقتها عمرا يجعل مشاعره المُتقدة والمُتناقضة تهدأ.



يلزمنا القول أيضا: إنه قد يكون من بين أسباب عدم نجاح "الملذات والأيام" بعد صدورها، هو أن ملامح الشخصية الإبداعية لبروست لم تكن قد اتضحت بعد، كما أن أسلوبيته المعروفة كانت غير متبلورة بالكامل، إذ من خلال تعمقنا في سطور "الملذات والأيام"، يتجلى لنا تأثر مارسيل بكتاب وشعراء آخرين لا سيما فيرلين، وبودلير، حيث تكاد تكون قصائد بروست المُهداة إلى فنانين تشكيليين، والتي اختار لها كعنوان: "بورتريهات رسامين"، إعادة إبداع أو على الأقل استلهاما من قصيدة "المنارات" لبودلير، الذي كان مارسيل مُتيما به، بل ونحن نتقدم في القراءة، نجد مارسيل يختار استهلال قصصه وقصائده باقتباسات كتاب وشعراء كبار، منها اقتباسات من ديوان "أزهار الشر".

يكتب بروست في قصيدته المُهداة إلى واتو، الرسام "الكرنفالي":

"شفقٌ يُخَضِّبُ الأشجار والوجوه
بوِشاح أزرق، وتحت قناعه المُتَحَيِّر
ينتشر غبار قُبلات مُتعَبة
ليصير المُبْهَمُ شَفَّافا، ويستحيل القريب نائيا
ملابس المُهرجين، من ذاك البُعد الآخر الحزين
تجعل إيماءات الحب أكثر زيفا وسحرا وحزنا
من أجل نزوة شاعر، عاشقٍ حَذِر
يحتاج الحب زينة مُتقنة!"

إن جنون بروست الإبداعي وعبقريته يحضران بقوة في هذه المجموعة، التي تمثل شباب بروست وتعكس أفكاره، قبل أن يصل إلى نقطة التحول في مساره ليغدو روائيا، ويختار العيش من خلال الكتابة، بعدما يتخلى عن الانشغالات الدنيوية "أو يمارسها بشكل مُتقطع"، إنه راهب تستحيل الحياة بالنسبة إليه مُختبرا، ولو كان يتأملها من فوق، أو لنقتبس منه: "من سماء ذاكرته"، لقد نجح بروست في العثور على أسلوبه الخاص في الكتابة الذي لن يتغير، هذه الكتابة التي ستجعله سعيدا وتعيسا للغاية في نفس الوقت، إن معالم أسلوبه تبدو لنا بالفعل من خلال فقراته الشبابية الإبداعية المُتشظية، المُتباينة جدا من ناحية الطول والنبرة، التي ضمنها في "الملذات والأيام"، ربما لم يتمكن بروست المُبتدئ حينها من إلغاء ذاك التناقض الجلي بين مشاعره وواقعه، لكن هذا العمل "المليئ بالشوائب الشبابية"، كان بمثابة نظرة عن كثب على العبقرية الفذة لهذا الأديب.

يقول بارث: "الكتابة نبذ للعبث"، مُضيفا: "أن تكتب يعني أن تشعر بالسعادة، فالكتابة نقشٌ لسَوابقِ الذاكرة"، لكن في كتابه "الملذات"، نجد أن بروست الذي تجاوز العشرين من عمره بقليل، يتحسر على الملذات الأكثر حرية، حرمة وسرية التي عاشها، لكنه لم يشعر بالسعادة التي تتولد منها حينها، وبالتالي ما عاد بمُستطاعه أن يحكيها ويدونها.

رغم هذا الاعتراف المرير، يحاول بروست القبض على ملذات الحياة ومباهجها المفقودة، لكن محاولاته هذه تبوء بالفشل أحيانا، بسبب اصطدامه بعبث الحياة والأحياء السطحيين، الملوَّثين، الذين دنسهم انغماسهم في الدنيوية.

أيضا، بفضل الملذات نرى أولى ملامح بروست الناقد تتشكل، في مرحلة ما قبل تبنيه لنقد النقد، أي قبل انتقاده لروسكين، وكذا هجومه الشهير على "سانت بوف"، حيث إنه في أحد نصوص "ملذاته"، يوجه للأديب مالارميه نقدا لاذعا عبر قوله: "لم يعد مالارميه يمتلك أي موهبة، عدا أنه مُتحدث بارع، يا له من أمر مُؤسف! إن هذا الرجل الموهوب صار يصاب بلوثة جنون في كل مرة يمسك فيها قلمه!".

ثمة شيء آخر يشد انتباهنا ونحن نقرأ "الملذات والأيام"، ألا وهو تنوع التقنيات التي تبناها بروست في هذا العمل، بما أنه يحتوي على ست قصص قصيرة بعضها تم تقسيمها إلى أجزاء معنونة، قصائد نثر مُتحررة من القوافي، مقاطع مُحاكاة ساخرة، تأملات أخلاقية، نقد اجتماعي وفني، وكأن بروست، الشاب العبقري، عبر تبنيه لهذا المزيج من التقنيات والأساليب الفنية، يود أن يخبرنا بأنه ما من شكل مُحدد بوسعه أن يستوعب فكره ونظرته الإبداعية المُميزة، لكن ما يُوَحِّدُ بين هذه الأساليب، هو نبرة الضجر والأسى:

"لقد عاشت حياتها، لكن ربما كنت أنا أحلم بالحياة، في وحدتي!"

"احلم أيها الشاب الحكيم، الذي يقف مرتاحا في هذا العالم المُظلم!"

"يتواطأ حُبورك مع حزنك
يا أمير اليأس..
المُتحمس دوما للشمس التي تغمر غرفتك، أيها العليل
الشمس التي تعذبك رؤيتها، وتبكي وأنت تتبسم لها
ابتساماتك موشاة بالأسى، وتنتحب بأمل، لكن أي أمل؟!"

"رَسَتْ عبقريتك في نهر "ستيكس" الذي لا سَواري ولا سماء له
موتٌ محتوم لعمر ينضح بالنزوات!".

"ما كان يؤسف أمي للغاية هو قلة إرادتي، ولأغير حياتي وأخلق إرادة صلبة، كان يلزمني أن أعتمد على مُعجزة لا تكلفني أي عناء!"

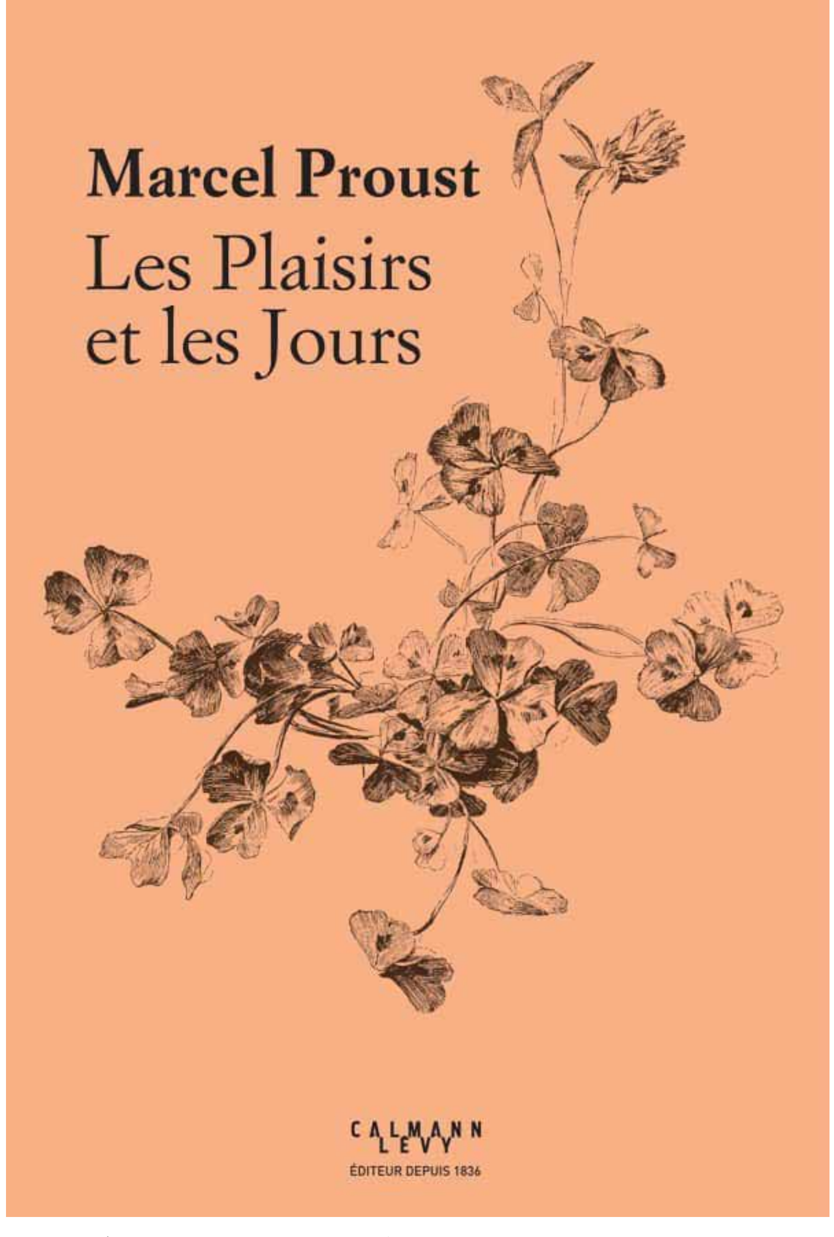
لكن القوة التي انبثقت بعد "الملذات والأيام" لينعكس ضياؤها على حياة بروست، وتُغير كل شيء بالنسبة إليه، سيما نفسيته المُتقلبة، هي الكتابة، والتحليق في سماء الأدب، عبر أضخم مشروع إبداعي في التاريخ، إن الكتابة أنقذت بروست من نفسه، من ذكرياته ومن أحزانه، لقد كان بروست في الواقع على وشك الانهيار إلى الأبد في ظلمات الأسى، لكنه انبعث مُنتصرا، حيا، بعدما كسر الواجهة الزجاجية التي كانت تَحُول بينه وبين العالم، ليشعر بالسعادة الحقيقية لأول مرة في حياته المُتْرَفَة، بعد أن عرف أخيرا أن المُعجزة التي ستنقذه من الدنيوية الزائفة هي الكتابة، ولا شيء سواها!

لقد هزم بروست الشاب مخاوفه، وجعَ فَقْدِهِ لأحبائه وغيابه/ انفصاله عن ذاته، واغترابه عن العالم الحقيقي المُحيط به، بإمكاننا القول: إن "قيامة" بروست كانت مُتزامنة مع إصداره لمجموعته الشعرية "الملذات والأيام"، التي سكب فيها حزنه العصي عن التحمل، ليصبح سعيدا بطريقته الغريبة، الفريدة، ويسير في طريق الإبداع حتى آخر يوم من حياته، دونما تردد، دونما وجل!

في النهاية، قد لا نجد أفضل من هذا الجزء الذي كتبه أناتول فرانس في مُقدمة الطبعة الأولى لمجموعة "الملذات والأيام"، لنختم هذا المقال:

"إن كتابه يتماهى مع وجه شاب يتدفق سحرا ورونقا، لا شك أنه كتاب شبابي، تماما كمُؤلفه الشاب، غير أن روحه قديمة قِدَمَ العالم، إنه يشبه الأوراق اليانعة البراقة فوق الأغصان العتيقة، في غابة تليدة! براعمُ جديدة حزينة من أجل الماضي السحيق للغابات المُتشحة بالسواد حِدادا على فصول الربيع الراحلة! هكذا، فإن كتاب صديقنا الشاب ينضح بالابتسامات المُتعَبة، أما حزنه، فهو شديد التلون. يبرع مارسيل بروست في سرد الأوجاع والآلام التي خلقتها العبقرية البشرية، إن هذه الآلام التي تولدها المُعاناة الفنية تبدو لي جد مُثيرة للاهتمام وقَيِّمَةً، بل أنا مُمتن لمارسيل بروست؛ لأنه حلل ووصف نماذج من هذه الآلام المُنتقاة بعناية.

هذا هو أسلوبه وهذا هو فنه، الشيء الذي يجعلنا نعتقد أنه ذا خبرة طويلة رغم أنه لا يزال في ريعان شبابه، إن بروست ليس بريئا على الإطلاق، ولكنه يتمتع بدرجة كبيرة من الصدق تجعله يبدو ساذجا"!





أدب

مارسيل بروست: المجاز والذاكرة

أنّا ماريّا كونتيني/ إيطاليا



ترجمه عن الإيطالية:
معاوية عبد المجيد
سوريا/ فرنسا

أوجه الخفَّة والثِّقَل:

تظهر العلاقة بين الثِّقَل والخفَّة، في نصّ بروست، عند مستويين: مستوى الخطاب النظريّ، حيث ترتبط بإشكاليّاتٍ جوهريّة مثل الزمن، والذاكرة، والزوال، ومعنى الفنّ ووظيفته؛ ومستوى الخطاب السرديّ، حيث تبرز بوضوحٍ في عدّة مواقع من الحكاية. ما يعني أنَّ ضحالة الاهتمام بهذه الموضوعة ليست راجعةً إلى هامشيّتها كما يفترض بعض النقّاد، إنّما بسبب تمظهرها العَرَضيّ ضمن نسيج العمل الواسع، والشكل الدلاليّ الذي عادةً ما تتّخذه، خلافًا لمَحَاور نظريّةٍ وسرديّةٍ أخرى تُبيّنُها الرواية جليًّا أو تناقشها صراحةً.

لا شكَّ أنَّ بروست يميل إلى دعم أسباب الخفّة: إذ تُشكّلُ الخفّة جزءًا مُهمًّا من مجموعة "الإيجابيّات" في "البحث عن الزمن المفقود"- المكوَّنة من مسارات الذاكرة اللاإراديّة والخلق الفنّيّ؛ في حين أنَّ الثِّقَل يُخيّمُ على "السلبيّات"- المكوَّنة من مسارات الذاكرة الإراديّة، والتعوُّد.

كما أنَّه لا مفرَّ من الثِّقَل لمعرفة الواقع: فالواقع الذي يبدو أسيرًا للمادّة التي تحجب معناه، يجعل الأشياء تستبسل لتقاوم محاولاتنا لفكّ شيفرتها؛ ولا يشفُّ هذا الحجابُ إلّا أحيانًا، عندما ترفعنا المُحاكاة العَرَضيّة الساطعة إلى مستوى الحقيقة الجوهريّة التي لا تخضع للزمن. يواجه بروست ثِقَلَ العالَمِ المحسوس بخفّة عالَمٍ مثاليّ، وبذا يُلمِح إلى مرجعٍ مُهمٍّ لفكره: الروحانيّة العلمانيّة، التي كانت نشطة في الأوساط الفلسفيّة السائدة في عصره، ومن المُحتمل أنَّها أثَّرت فيه في فترة دراساته الثانويّة والجامعيّة. ورغم ذلك، في الجزء الختاميّ من الرواية، يتوصَّل بروست إلى حلٍّ مُختلف: يختفي المساران المتوازيان لكلٍّ من الثِّقَل والخفّة، وتنحسر علاقة الإقصاء المُتبادل التي كانت تهيمن على هذين المفهومين، ما يُفسِحُ المجال لهما للتلاقح والتشابك في رسم آفاقٍ حديثةٍ وأصيلة.

يُمثِّلُ العملُ البروستيّ، باستطراداته المُتكرِّرة ذات الطابع



الفلسفيّ والجماليّ، يُمثِّلُ روايةً عابرةً للنوع: بصفتها ثمرةَ رحلةٍ فكريّةٍ دؤوبة، فهي تسعى لتكون ناطقةً باسم رؤيةٍ مُعيَّنةٍ للعالم، الذي لا تبدو كتلتُهُ النظريّةُ عرضةً لخطورة خيار التعبير الأدبيّ. من جهةٍ أخرى، فإنَّ لخيار النوع الروائيّ صلةً بإشكاليّة الخفّة: بالنسبة إلى بروست، تتجسَّدُ الحقيقةُ بخفّةٍ أكبر إذا ما كُتِبَت "بالاستعانة بالصور" على حدّ تعبيره في "الزمن المُستعاد". إذ إنَّ صور الحكاية تضيء معنى الأشياء، لكي يكتسب مرونةً وليونةً أكبر.

إنَّ "البحث عن الزمن المفقود" هي رواية الذاكرة، حيث لا تُشكِّلُ الذكرياتُ مادّتها الخام فحسب، بل بنية الحكاية وهيكلها الأسلوبيّ الذي يُؤسِّس القصّة المرويّة ويُنظِّمها. ينحلُّ خيطُ الذاكرة مُنذ الصفحات الأولى، عندما يسترجع الراوي ذكرياته في بلدة "كومبريه" حيث كان يقضي العُطَل في صغره مع العائلة.

على أنَّ قرّاء الرواية يعرفون بوجود صفتين "لكومبريه": الأولى مُكثَّفةٌ بمسوَّدةٍ مُوجزةٍ وإهليجيّةٍ تتبدّى من سيناريو رتيب يغلق كلَّ المنافذ؛ والثانية تطلق شارة البدء للحكاية الأساسيّة، وتزخر بالموضوعات والشخصيّات، وتتمدَّد في جوٍّ أكثر مرونةً وضياءً وتلوُّنًا. تنشأ "كومبريه الأولى" من ذكرى هاجسٍ مُتعلّقٍ بالطفولة، ومُرتبطٍ بعادةٍ يوميّةٍ يعيشها البطل/ الطفل كما لو أنَّها عذاب: ذهابه إلى النوم، فراقه عن أمِّه لقضاء ساعات الليل الحزينة وحيدًا في غرفته. لا يقال لنا شيءٌ بما يخصُّ تلك الساعات التي تُسبِّب الخوف؛ وفي المُقابل يُوصَف انتظارها بدقّةٍ وتفصيل. يُحدِّد الراوي أنَّ الكآبة كانت تنتابه في وقتٍ مُتأخِّرٍ من العصر، حين تغدو غرفة النوم مركز مخاوفه. اعتبارًا من تلك اللحظة، سيجد الراوي نفسه مُحاطًا بلغة القلق والمُعاناة؛ حتّى قبلة ما قبل النوم تصبح موضوعًا لانتظارٍ تشنُّجيّ: بينما يحسُّ أنَّ أمَّه تقترب من غرفته، يتجهَّزُ الطفل مُنذئذ للحظة التي ستتركه فيها بمُفرده من جديد. وبذا تكشف الكآبة عن جوهرها: الرغبة في استحواذٍ حصريّ، في تقاربٍ مُستمرٍّ لا تقطعه الغيابات. رغبةٌ تدرك استحالةَ تحقيقها، لذا ترى في الزمن عدوًّا لها. لذا فإنَّ ثِقَل "كومبريه" الأولى مُتعلّقٌ بانغلاقها في أفقٍ زمنيٍّ ساكنٍ ومُتكرِّر، حيث يُفرِّغُ

اختلاطُ الرغبةِ والكآبةِ التجربةَ الحقيقيّةَ والملموسةَ من مضمونها.
تبقى الصور الشحيحة ثابتةً في ذاكرة الراوي البالغ، فكلّما فكَّر "بكومبريه" لا يرى إلّا "مأساة النوم"، من دون أن يشعر بأيّ اهتمامٍ نحو الماضي الآخر المدفون فيه:
"على أنّي كنتُ أستطيع، والحقّ يقال، إجابة سائلي بأنَّ "كومبريه" تحوي أمورًا أخرى وأنَّها موجودةٌ في ساعاتٍ أخرى. ولكنّني لن تداخلني الرغبة في يوم في تذكُّر ما تبقَّى من "كومبريه" لأنَّ ما يمكن أن أتذكَّره منها إنّما تزوّدني به حصرًا الذاكرة الإراديّة، ذاكرة العقل ولأنَّ المعلومات التي تتوافر لي عن الماضي لا تحتفظ بشيء منه. لقد مات كلّ ذلك بالحقيقة بالنسبة إليّ". (ص 112).
لا يمكن فصل الإخفاق الذي مُنِيَت به "كومبريه" مُنذ أوّل استحضار، عن نوع الذاكرة الذي شكَّلَ ذلك الاستحضار: ذاكرةٌ تقودها الإرادة، التي تعيد بناء الحاضر وفقًا لمنطق الرغبة المُتعسِّف، وتبلوره في كتلٍ مُنفصلة، وتحيله إلى صورٍ قليلة تخلو من الحركة والتواصل والاندفاعة. أمسى الماضي مضغوطًا وثقيلًا، ففقد شحنته الدافعة، وتجذَّرَ في أجزاء حياتيّة يتحكَّم بها العقل ويُخرِجها إلى الضوء: تتمثَّل الذكرى بمُضاعفة التجربة المُنقضية، وبأمانةٍ قد تشي عن معناها الجوهريّ. وصحيحٌ أنَّ ذكرى "كومبريه" الأولى تعيد تصوير الجوّ الخانق والتعيس الذي يُميِّزها، ولكن هل يتبدَّد معناها في ذلك حقًّا؟ ألا يحوي هذا الكون الطفوليّ الصغير ألوانًا أخرى وأشكالًا أخرى، تتأثَّر بدورها بانطباعاتٍ مُختلفة؟
الإشكاليّة، بالنسبة إلى بروست، تكمن في الحاجز القائم بين "اللقطات العفويّة" التي ثَبَّتَتها الذاكرة الإراديّة، وبين الواقع الذي يحتوي على انطباعاتٍ من زمنٍ فائت. في تلك اللحظة حصرًا يصبح من المُمكن تلقّي الإيحاءات العشوائيّة المُستقلّة عنّا، لنعثر فيها على مدخلٍ لأكثر أبعاد الذاكرة والزمن اكتمالًا. وهذا ما يحدث للراوي مع حلوى المادلين، حيث إنَّ نكهة الكعكة المُغمَّسة بالشاي تحيي على نحوٍ غير متوقَّعٍ تجربةَ "كومبريه" المُتكاملة، ليثير فيه إحساسًا جديدًا بالسعادة:
"ولكنّي ارتعشتُ في اللحظة نفسها التي لامست فيها الجرعةُ الممزوجةُ بفتات الحلوى حلقي وأنا مُتنبِّهٌ لما كان يجري فيَّ من أمرٍ خارق. لقد اجتاحتني لذَّةٌ حلوةٌ مُفردةٌ مُجرَّدةٌ عن فكرة سببها. وجعلت تقلُّباتِ الحياة في الحال غيرَ ذات بال وكوارثَها عديمة الأذى وقِصَرَها وهميًّا وملأتني مثلما يفعل الحبُّ بجوهرٍ ثمين: والأحرى أنَّ هذا الجوهر لم يكن فيَّ بل كان أنا نفسي. فلم أعد أشعر بأنّي شيءٌ هيّنٌ وعارضٌ وفانٍ. فمن أين استطاعت هذه الفرحة العارمة أن تأتيني؟" (ص 113).
إنَّ إحساسًا من هذا النوع، بالنسبة إلى بروست، نابعٌ من تدفُّق الذاكرة اللاإراديّة، التي إذ تنسف النظائر الزمانيّة والمكانيّة، تحيي فينا شعورًا خبرناه في الماضي، وتعرضه علينا في كونٍ ظنَنّاه مفقودًا. هي الذاكرة التي تتحرَّك من خلال طرح التَّقَل: فقبل أن يربط الراوي الإحساس المُتأتّي عن الحلوى بذكرى مُعيَّنة، يشعر بشيءٍ يصفه كالتالي: "يرتعش في داخلي وينتقل ويودُّ لو يرتفع، كأنَّما فكَّ عقاله في العمق البعيد؛ إنَّني لا أدري ما هو لكنَّه يصعد ببطء" (ص 113). تحدث قيامة "كومبريه" التدريجيّة عبْر تشبيهاتٍ مجازيّة تحيل على صورةٍ تُعبِّرُ عن الخفَّة: الذكرى "تخفق"، "تتململ"، لتصعد شيئًا فشيئًا لتختلط في "عاصفة الألوان المُثارة اللامدركة". وفي الوقت نفسه، يُشدِّد بروست على هشاشة مسارٍ مُهدَّدٍ من قوىً مناوئة، تقاوم الحركة التفكيكيّة للذاكرة اللاإراديّة، وتحاول أن تدحر الذكرى إلى الهاوية التي خرجت منها: "فهل تبلغ صفحةَ وعيي الواضح هذه الذكرى، هذه اللحظة البعيدة التي جاءت جاذبيّةُ لحظةٍ مُماثلة تستثيرها من البعيد البعيد وتحرّكها وتدفعها من داخل أعماقي؟ لست أدري. فلم أعد أحسُّ الآن بشيء، لقد توقَّفَت وربّما انحدرت ومن يعلم إن كانت ستصعد في يوم من عتمتها؟ ينبغي لي أن أعيد الكَرَّة عشرات المرّات وأن أكبَّ عليها" (ص 114). ورغم هذا، وبعد صراع طويل، يبدو أنَّ الغلبة للخفّة، التي تكشفُ عن طاقاتٍ لا لبس فيها:
"على أنَّه حين لا يظلُّ شيء من الماضي البعيد بعد موت الكائنات ودمار الأشياء فإن الرائحة والطعم وحدهما، وهما أشدُّ هشاشة ولكنّهما أطول عمرًا وأكثر شفافية وأشدّ استمرارًا وأوفر أمانة، إنّهما يظلّان فترة طويلة كمثل الأرواح يتذكّران وينتظران ويأملان فوق خراب كلِّ ما عداهما ويحملان من دون خور على قطرتهما غير المحسوسة بناءَ الذكرى المُترامي" (ص 114).

علم نفس الزمن:

البحث عن الزمن المفقود: يتَّضح الموضوع الأساسيّ بدءًا بعنوان الرواية، التي يمكن تعريفها، بحسب توصيف "بول ريكور"، بأنَّها "حكايةٌ عن الزمن". بروست نفسه، في الحوار الذي أجراه عشيَّة صدور الجزء الأوَّل، أكَّدَ أنَّه مثلما هنالك هندسةٌ مستوية وهندسةٌ فراغيّة، كذلك روايته "لا تتكوَّن من سيكولوجيا مستوية فحسب، إنّما من سيكولوجيا زمنيّة أيضًا". وأضاف إنَّه بغية إظهار الجوهر غير المرئيّ للزمن، ينبغي تجسيده في نسيج حكاية فرديّة بقدر ما هي جمعيّة.
هنا مجموعةٌ من المعاني التي يحيل عليها مفهوم الزمن في الرواية:
آ) الزمن مفقود لأنَّه مهدورٌ في الكسل، ومُبذَّرٌ باتّباع مُتعٍ طائشة، ومنذورٌ لأهواء غير مُجدية، مفقُودٌ في تردُّد البطل الذي يُؤجّل الشروع بحياة جادّة ونشيطة إلى الغد.
ب) الزمن مفقود لأنَّه منسيٌّ، ومُزال، يجري من دون أن يترك أثرًا من جوهره ومعناه الحقيقيّ.
ج) الزمن مفقود بسبب الحياة نفسها: الفقدان، في هذه الحالة، مردُّهُ الزمن المُدمّر الذي بانقضائه يستنزف نفسه ويستنزفنا، ويحكم على كلّ إنسان وكلّ شيء بالأفول والموت.
بينما يُلمِح المعنيان الأوَّلان إلى فقدانٍ ذاتيّ، حيث الفرد هو المسؤول، يبدو المعنى الثالث أنَّه نتيجة فقدانٍ موضوعيّ، حتميّ، لما له من ارتباطٍ بقانون استحالة العودة بالزمن إلى الوراء. وقد خصَّصَ عديدٌ من دارسي بروست وناقديه اهتمامًا



شديدًا لإشكاليّة الزمن والذاكرة، ولم يكتشفوا فيها مبدأ يُنظِّمُ الحكاية فحسب، بل محورًا نظريًّا تدور بقيّة المحاور في فلكه. وصحيحٌ أنَّ كثيرًا من قراءاتهم، في العقود الأخيرة، شكَّكَت بمركزيّة هذه الموضوعة، إن ليس في التنظير الصريح، ففي البنى السرديّة التي تقوم عليها "فلسفة الرواية الضمنيّة" على الأقلّ: جيل "دولوز"، على سبيل المثال، حدَّدَ مركزيّة البحث برحلة الراوي عبر العلامات، أي في قصِّ التدرُّب على البحث عن الحقيقة. ورغم هذا، "دولوز" نفسه يُقرُّ بأنَّ الذاكرة تتدخَّل بوصفها وسيلةً لا غنى عنها لهذا البحث، بقدر جوهريّة العلاقة بين الحقيقة والزمن. ويبدو لنا من الأهمّيّة أن نفهم طبيعة علاقة إشكاليّة الزمن والذاكرة بإشكاليّة المعرفة المجازيّة، المعرفة التي تفرض أولويّة إدراك التحوُّلات التي تطرأ على الحقيقة واللغة.

بالنسبة إلى "جان جينيه"، يُمثِّل المجازُ المُكافئَ الأسلوبيَّ للتجربة السيكولوجيّة التي تخوضها الذاكرة اللاإراديّة، بل إنَّ المجاز يحظى بميزةٍ لا يمكن نكرانها بمُقارنته بفعل التذكُّر، ألا وهي قدرته على إعمال الفنّ لتخليد التجربة الآيلة بطبعها إلى الزوال. ولكن ربّما ثمّة ربطٌ أعمق، فطن إليه "دولوز" جزئيًّا عندما أكَّدَ قائلًا: "إنَّ عمليّات التذكُّر هي مجازات الحياة، والمجازات هي عمليّات تذكُّر الفنّ. هنالك قاسم مُشترك بينهما: التذكُّر والمجاز يحدِّدان الصلة بين شيئين مُختلفين كلّيًّا، لإسقاطهما من احتماليّات الزمن. لكنَّ الفنَّ وحده هو الذي ينجز ما أعدَّته الحياة. أمّا عمليّات التذكُّر التي تنفِّذها الذاكرة اللاإراديّة فهي حياةٌ محض: فنٌّ على مستوى الحياة، فهي مجازاتٌ رديئة" (دولوز، مارسيل بروست والعلامات).

نحن نرى أنَّ التقارب بين المجاز والذاكرة لا يقتصر على هذا فحسب، إنّما يستدعي هويّةً بنيويّة، مشاعيّةً بالرؤى والأهداف تجعل مساراتهما ونتائجها مُتناسقة. فمثلما يتعايش في المجاز نقدُ الأفكار واقتراحُ المنظور الواجب اتّباعه، كذلك تكون استعادة الماضي بعمليّة التذكُّر مسبوقةً بتفكيك النظم الزمنيّة: المجازات تعيد

توصيف العالم بإبراز علاقات مُتشابكة جديدة، والتذكُّر يعيد تصوير التجربة المُنقضية بإرساء صلات جديدة بين الماضي والحاضر. وبالتالي، مثلما تُشكِّلُ المعرفة المجازيّة بنظمٍ معرفيّةٍ أخرى، كذلك تُشكِّلُ استعادةُ الماضي القويمةُ بأشكال الذاكرة التي تحجب معنى هذا الماضي: الذاكرة الإراديّة، باعتبارها ذاكرة العقل، من جهة، والذاكرة الاعتياديّة أو ذاكرة التعوُّد، من جهةٍ أخرى.

ما بعد الحدود الزمنيّة:

"كثيرًا ما أويتُ إلى سريري في ساعةٍ مُبكرة. وكانت عيناي أحيانًا، حالما أطفئ شمعتي، تغتمضان بسرعةٍ لا تدع لي مُتّسعًا من الوقت أقول فيه: "إنّني أنام". وبعد نصف ساعة توقظني فكرة أنَّ الوقت حان للبحث عن النوم، [...]". (ص 87).
تكشف الجمل الأولى للرواية عن موضوعةٍ سيتوسَّع الحديث عنها خلال العمل كلّه: موضوعة النوم، والأحلام، والاستيقاظ. وليس من الصدفة أن تُقدِّمَ افتتاحيّةُ البحثِ الحكايةَ في غرفةٍ مُظلمة- غرفة نوم الراوي- وأن يتولّى "النائمُ اليقظُ" مهمّة استحضار الزمن المفقود. ومن الضروريّ أن نتساءل عن المعنى الذي ينسبه بروست للنوم واليقظة بحيث يمنحهما دورًا على غاية الأهمّيّة في هذا البناء الروائيّ.
يُصرُّ بروست على الفرق الجذريّ بين عالم النوم وعالم اليقظة. فبالنوم ندخل مجالًا تتعطَّلُ فيه مفاهيم اليقظة وتصوُّراتها، ويُستعاض عنها بأفكارٍ من نوع آخر، ومفاهيم حسّيّة وإدراكيّة مُختلفة. وبالتوازي مع هذا، ندخل في بُعدٍ زمنيٍّ مُغاير، يُمحى فيه الخطُّ الزمنيُّ الذي يتحكَّم بعالم اليقظة: ربع الساعة تبدو نهارًا كاملًا؛ نخال أنَّنا غفونا قليلًا فإذا بنا ننام اليوم كلّه. ويرتبط انقلاب النظائر الزمانيّة والمكانيّة بتبدُّلٍ لحظيٍّ للمسارات الطبيعيّة للذاكرة. وقد نغطُّ في نومٍ عميق حيث- كما يقول بروست في موقعٍ مُتقدِّمٍ من الرواية- تتبدّى لنا العودةُ إلى الشباب، واسترجاع السنوات المُنقضية، والمشاعر المفقودة. بالحلم يمكننا أن نتذكَّرَ حلقاتٍ باتت ممحوَّةً من ذاكرتنا الواعية، وبذلك تطلع على الضوء أحداثٌ من حياتنا كانت مُهمَلةً في الظلّ. ورغم هذا، يشهد دخولُنا مملكةَ العقل الباطن كسوفًا لذواتنا يعمل على تفتيت واقع الأشياء المُحيطة بنا: ننفصل عن حياتنا وننسى مَن نحن وماذا نفعل؛ ولا يطغى النسيان على المشاكل والمشاغل اليوميّة فحسب، إنّما على الوعي بهويّتنا أيضًا. وهذا ما يُفسِّرُ أنَّنا إبان الاستيقاظ نواجه صعوبةً في إعادة ضبط إدراكنا للوضع الراهن، وإعادة ربط خيوط وجودنا برمَّته.
يُخصِّصُ بروست للحظة الفاصلة بين النوم واليقظة- لحظة الاستيقاظ الحبلى بالتداعيات رغم قِصَرِها- تحليلًا دقيقًا في الصفحات الأولى من "جانب منازل سوان"، أي في افتتاحيّة العمل الروائيّ بمُجمله. يبرز صوت الراوي في البدء من ظلمةٍ دامسة في قلب غرفةٍ مجهولة وفي أثناء مُدَّةٍ غير مُحدَّدة: المُتحدِّث هو النائم اليقظ، لا وجه له ولا اسم له، ولا نستطيع حتّى أن نتكهَّنَ بعمره وحالته. على أنَّ غياب المراجع المكانيّة والزمانيّة يناسب الراوي الذي يتتبَّع أفكاره المُتقطِّعة والمُتزعزعة، عاجزًا عن تلمُّس الحدِّ الفارقِ بين مُختلف الأمكنة والأزمنة التي عاشها فيها وخلالها. ما يُسفِر عن حالة ارتباكٍ جذريٍّ يبدو للوهلة الأولى أنّه امتدادٌ للفعل التفكيكيّ الذي يتفرَّد به النوم. ورغم هذا، إذا ما قرأنا النصَّ البروستيّ بإمعانٍ وتركيز، وجدنا أنَّ الاستيقاظ يُبيِّنُ الشعور بالاغتراب والتجرُّد عن الذات:
"إنَّ امرأً ينام يمسك في دائرةٍ من حوله بتسلسل الساعات وتراتب السنين والعوالم. وهو يسترشدها بالغريزة إذ يستيقظ فيقرأ فيها في مدى ثانيةٍ واحدةٍ النقطةَ التي يشغلها على الأرض، والوقت الذي انقضى حتّى استيقاظه. ولكنّما يمكن أن تختلط صفوفها وتنفرط. فإن تملَّكَه النوم وهو يقرأ، بعد أرق، في أوّل الصباح، وفي وضعٍ يغاير كثيرًا الوضع الذي يتّخذه عادةً في نومه فإنَّ ذراعه المرفوعة تكفي لإيقاف الشمس وحملها على التراجع، ولن يعرف الساعة في أوّل دقيقة من استيقاظه وسوف يحكم أنّه نام مُنذ قليل. [...] على أنّه كان يكفي أن يجيء نومي في سريري عينه عميقًا وأن يريح فكري تمامًا، حينئذ كان هذا الأخير يتخلّى عن مُخطَّط المكان الذي نمت فيه. وحينما أستيقظ في مُنتصف الليل لا أعرف في اللحظة الأولى من أنا لأنّني أجهل المكان الذي أنا فيه. وما كنت أملك سوى الإحساس بالوجود في بساطته الأولى وكما يمكن أن يهتزّ في أعماق الحيوان". (ص 88).
في حين أنَّ للنوم فضاءه الخاصّ، وزمنه الخاصّ، فإنَّ لحظة الاستيقاظ تتشكَّل في منطقةٍ حدوديّة- تشبه "اللامكان"- وتُمثِّلُ لحظة عبور بسيطة- تشبه "اللازمان"- بين النوم واليقظة. وفي هذا الشرط من الغياب، يخضع المُستيقظ لصدمةٍ مزدوجة: صدمةٌ مُرتبطةٌ بهجران المملكة الليليّة من جانب، وصدمةٌ مُرتبطةٌ بالعودة إلى المملكة النهاريّة من الجانب الآخر. وفي التأرجح بين المملكتين يخفق في تفادي الضربات التي تأتيه من الجانبين كليهما: فإن خلَّفَ وراءه زمنَ الحلمِ المُتخلخلَ، والفضاءَ الذي أقفَرَ جرَّاء تلاشي خيالات المنام، فلا ينفتح أمامه سوى زمان- مكان غير مُستقرّ، يدور حوله كلُّ شيء "أشياء، بلدان، سنون" في دوّامة الظلام. فمثلما أنَّ الجدران اللامرئيّة تُبدِّل شكلها وفقًا للغرفة المُتخيَّلة، كذلك الأجزاء الزمنيّة لوجوده لا تتوقَّف، ولا تتَّخذ موطئًا على خطٍّ واحد. وبينما يحاول عبثًا أن يستوعب في أيّ موقعٍ من الوقت رماه الاستيقاظ، تمتزج الأعوام والتجارب المُنقضية وتختلط فيما بينها:
"كانت هذه الاستذكارات المحوّمة الغامضة تدوم بضع ثوان فحسب. وغالبًا ما لا يميّز ارتيابي في المكان الذي أنا فيه بين مُختلف الفرضيّات التي تؤلِّفه أكثر ممّا نفرِّق، إذ نرى حصانًا يجري، بين الأوضاع المُتتالية التي يوضِّحها لنا الكينوتوسكوب". (ص 89).
لعلَّ "فالتر بنيامين" قد أشار بفطنةٍ ثاقبةٍ إلى الاغتراب المُرتبط بالاستيقاظ في رواية بروست: "أليس الاستيقاظ خلاصة أطروحة الوعي المناميّ وخلاصة نقيض أطروحة الوعي الصحويّ؟ فلا بدَّ أن تكون لحظة الاستيقاظ مُطابقةً إذًا للحظة المعرفة التي ترتدي الأشياء في خلالها وجهها-

السورياليّ- الحقيقيّ. وكذلك لدى بروست، يكتسب الاستيقاظ أهمّيّةً قصوى تعادل الحياة حينما تكون عرضةً للانهيار" (فالتر بنيامين، **Das Passagen-Werk**). أي إنّ انقلاب النظائر الزمنيّة، ومعها نسيان الذات، والإدراكات المُتراكمة، والعادات المُكتسبة، تحيي ذاكرةً لا تخضع للعقل، إنّما مُتعلّقة بالأثر غير المحسوس الذي خزّنَه جريان الوقت في خلايا أجسامنا:

"ويحاول جسمي [...] أن يُحدِّد وضع أعضائه فسيتخلص من ذلك اتّجاه الحائط وموضع الأثاث ويعود فيبني المنزل الذي يقيم فيه ويسمّيه. وتأتيه ذاكرته، ذاكرة ضلوعه وركبتيه ومنكبيه على التوالي بالعديد من الغرف التي نام فيها، فيما "تزوبع" في الظلمة من حوله الجدران اللامرئيّة فتبدّل مكانها وفقًا لشكل الغرفة المُتخيّلة. وقبل أن يتعرّف فكري المُتردّد على عتبة الأزمنة والأشكال المسكنَ بالمُقاربة بين ظروف الذكرى، كان جسمي يتذكّر، فيما يخصّه، نوع السرير وموقع الأبواب ومأخذ النور من النوافذ ووجود ممرّ بالنسبة إلى كلٍّ منها ويتذكر معها التفكير الذي ينتابني حينما أنام فيها وأعود فألقاه لدى استيقاظي". (ص 89).

تُبنى ذاكرة الاستيقاظ على أحاسيس الجسد ورسائله، التي تبدو أنّها الخيوط الوحيدة الناظمة لعمليّة البحث، فتصبح ذاكرة الاستيقاظ بذاك ذاكرةً "عضويّة": نوعٌ من ذاكرةٍ نقيّة، لم تخضع بعد لإرادة تخطيط الوجود من منظورٍ عقلانيّ، لذا من المُمكن تثبيتها حتّى في لحظات شلل الذاكرة الواعية. وحيث يضطرُّ العقل إلى التوقّف، في اللحظة التي تتهاوى فيها كلُّ الذرائع المنطقيّة التي اعتدنا التشبُّث بها، تُزوّدنا الذاكرة العضويّة بمنفذٍ مُناسب، فهي المُؤتمنة على حفظ الماضي الذي لا ينبغي للعقل أن ينساه، وتُكذِّبُ لُقاها غير المتوقَّعة فاعليّةَ الاسترجاع المُجرَّد لزمنٍ مبنٍ على استخدامٍ فكريٍ ونمطيّ للذاكرة. لكن كيف تساهم الذاكرة العضويّة باكتشاف مفهومٍ جديدٍ للزمن وصياغته؟ نلاحظ أنّ البحث الذي يجريه النائمُ اليقظُ في الظلام، يُوسّع الأفق الزمنيّ لليقظة بشكلٍ كبير. وبالفعل، رغم أنّ الهدف الأوّليّ هو منح اسمٍ للبيت الذي يجد نفسه فيه، يتراجع هذا القرار بسرعة ليفسح مجالًا لعمل الذكرى: تتبدَّد ضرورة إعادة ربط خيوط الحاضر المُمزَّقة، ويستطيع النائم اليقظ أن يُركّزَ ذاكرته على الإشارات التي يرسلها الجسد، والقادرة على الظهور في ذاكرةٍ "لا مبالية". تسفر لحظة الانتقال من النوم إلى اليقظة عن تمزُّقٍ في النسيج المُتجانس للزمن المُنظَّم، وتتنامى الحاجة إلى صياغة منظورٍ زمنيٍّ مبنٍ بوساطة العقل، أي بوساطة المجاز. فصور الغرف التي نزل فيها الراوي في الماضي تتفتَّح في الذاكرة بطريقةٍ مجازيّة: عوضًا عن التفكير فيها مُتجرِّدًا، يرى النائم اليقظ تلك الغرف القديمة ثانية معوّلًا على "أخطاء" الذاكرة العضويّة. ومثلما تراود رؤيَتَنا الأولى توهُّماتٌ بصريّة، تتَّسم أوهام الجسد بغموضٍ وعدم ثبات، فتجعلنا نظنُّ أنّنا في غرفةٍ ونحن في أخرى، وتستدرجنا إلى مسارٍ يعيد نمذجة إدراكنا للحاضر:

"كان جنبي المشلول يحاول تخمين اتّجاهه؛ فيتخيّل مثلًا أنّه مُمدّد قبالة الجدار في سرير كبير بستائر، وكنت في الحال أخاطب نفسي قائلًا: "عجبًا، أنام مع أنّ أمّي لم تجئ لتتمنى لي ليلة سعيدة" فقد كنت في الريف في منزل جدّي الذي توفّي مُنذ سنوات عديدة. وكان جسمي والجنب الذي أنام عليه [...] يعيدان إلى ذهني لهب "النواصة" المصنوعة من زجاج بوهيمي على شكل جرّة تتدلّى من السقف بسلاسل صغيرة، والموقد المُغطّى برخام سيينا، وذلك في غرفة نومي في "كومبريه" في منزل جدّي ولأيام بعيدة، الآن أتخيّلها في هذه اللحظة حاضرة من دون أن أتصوّرها بالضبط [...] ثمّ تنبعث ذكرى وضع جديد فيهرب الجدار باتّجاه آخر: إنّني في غرفتي في منزل السيّدة دو سان لو، في الريف!" (ص 89).

تتأتّى عمّا سبق نتيجتان: الواقع القائم يترك مكانه لواقعٍ مُتخيَّل؛ والترتيب الزمنيّ يخضع لاستكمالٍ مُماثل يضفي على الحدث الماضي يقين اللحظة الحاضرة. لذا فإنّ المبدأ الذي يُنشّط هذه الرؤى مجازيٌّ، مثلما هي ثمرة تحوّلاته المتواصلة. فليس من الصدفة أن يضع بروست مسألة الاستيقاظ في افتتاحيّة حكايته الطويلة. لأنّ استذكاراته اللحظيّة تتدفّق بسرعة خارقة، فلا تقوى ذاكرته المُتخبّطة على اللحاق بمجراها:

"تحرّكت ذاكرتي؛ وكنت لا أحاول في الغالب أن أعود إلى النوم، فأمضي القسم الأكبر من الليل في استذكار حياتنا السالفة في كومبريه لدى شقيقة جدّي، وفي بالبيك وباريس ودونسيير والبندقية وفي أمكنة أخرى، وفي تذكّر الأمكنة والأشخاص الذين عرفتهم فيها وما رأيته منهم وما روي لي عنهم". (ص 90).

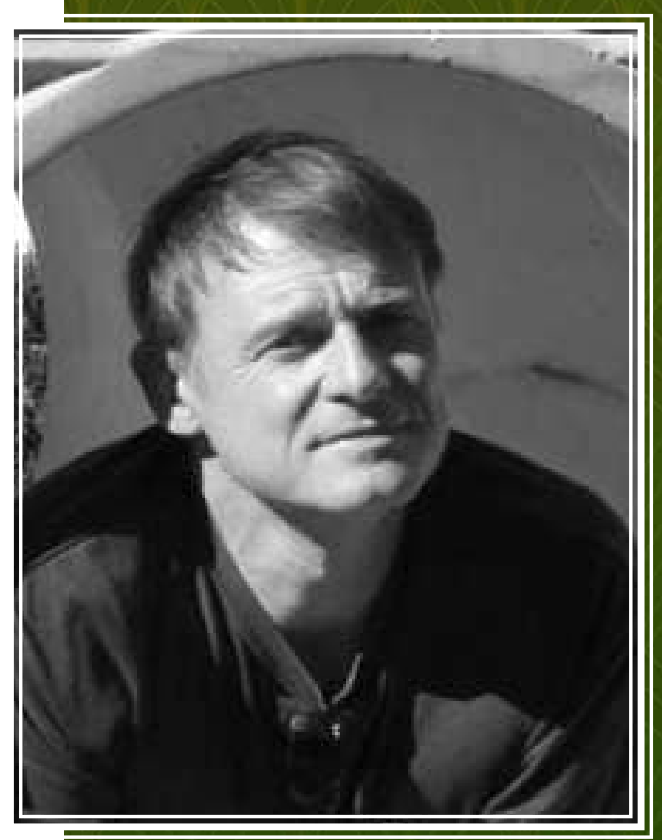
بالعمل على إعادة النظر في مجازيّة الزمن والذاكرة، تُقدِّم لحظة الاستيقاظ مُنذ الصفحات الأولى مفتاحًا لقراءة الرواية التي سوف تتّضح تدريجيًّا في الأجزاء اللاحقة وحتّى النهاية. يبقى صحيحًا أنّ الذكرة العضويّة "كمثل الذاكرة غير الواعية التي يُفعِّلها النوم والأحلام" ليست الطريقة الحقيقيّة لاستعادة الزمن المفقود: فهذه الغاية تتطلَّب تجلّيات الذاكرة اللاإراديّة، التي بميزتها المجازيّة الصريحة تتيح إعادة توصيف التجربة المُنقضية بمجملها. ولكن، ما بين الذاكرة العضويّة والذاكرة اللاإراديّة ثمّة نوعيّة أخرى من إحياء الماضي واستيعابه: الذاكرة العاطفيّة.

*كلُّ الاقتباسات من رواية "البحث عن الزمن المفقود"، الجزء الأوّل "جانب منازل سوان"، بترجمة د. الياس بديوي.



أدب

لماذا لا تزال إعادة قراءة بروست و"بحثه" اليوم ضرورية؟



جيل أوري / فرنسا

ترجمه عن الفرنسية:
كريم الحدادي / المغرب

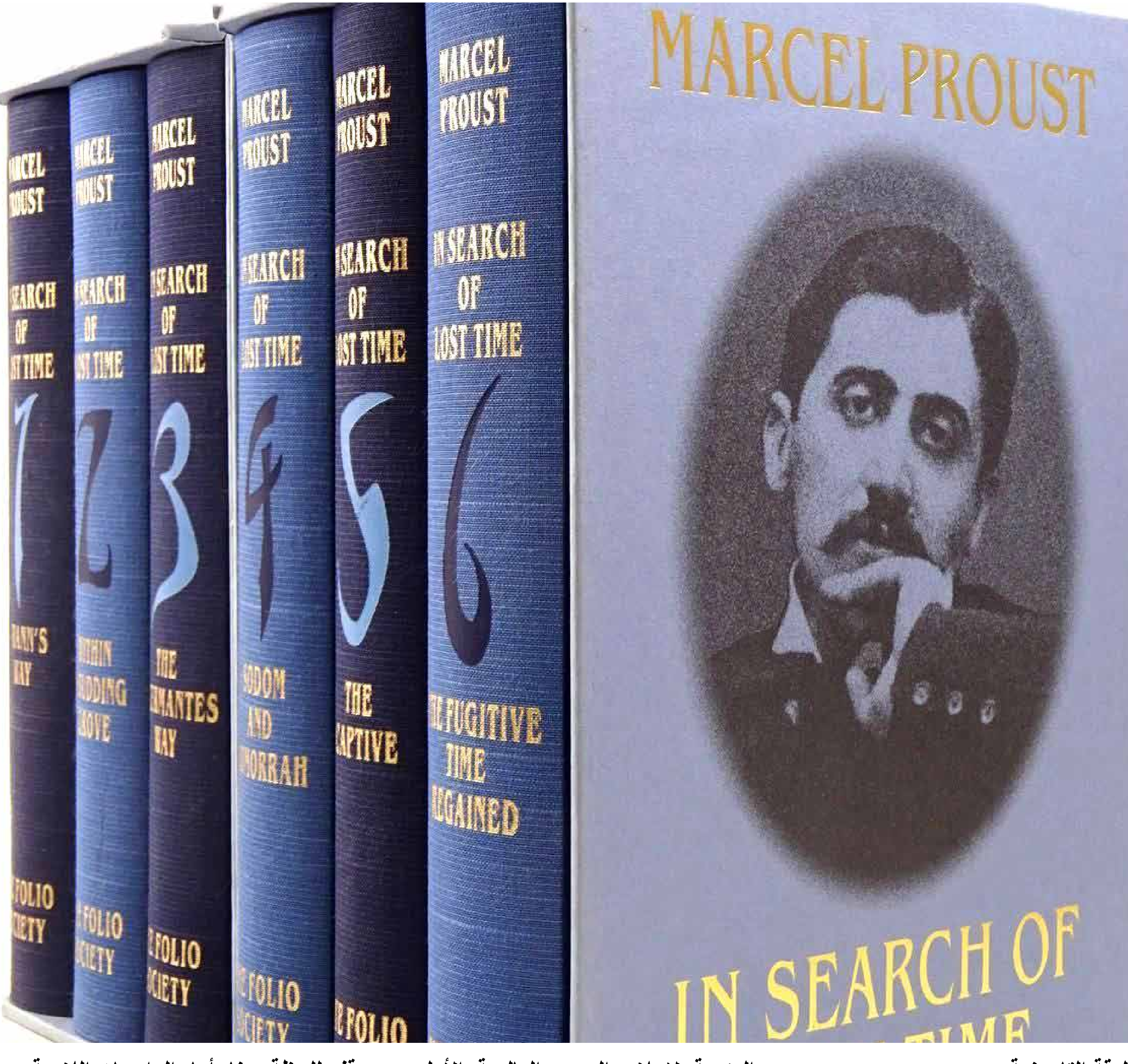
لقد مرت أكثر من مئة سنة على ظهور ”البحث عن الزمن المفقود“، ولم يفت الوقت أبدا على اكتشاف هذه المعلمة ذات السُخرية اللاذعة.
يُعد بروست من الكتاب الكبار، الذين كتبوا كثيرا. ويظل مرجعا أدبيا غير قابل للتجاوز، نعم، لكن يجب الإبقاء على برودة الدم، يجب أخذ جرعة من الأكسجين، قبل الدخول إلى عمله، مع التسليم بأنه لن نحرج سالمين. فيما يلي خمسة أسباب لقراءة ”إعادة قراءة“ مارسيل بروست و“بحثه“.
بروست هو بمثابة فاصلة تقريبا، مقطع مُخيف، ذاك الذي يحيل على كاتب كبير، الكاتب الذي لا مناص من قرائته. هل قرأتم بروست؟ يمكن أن نرد بتلعثم: ”نعم“، نمتنع عن القول: ”نعم، طبعا!“، أو ”يا له من سؤال!“، ”لا، ليس بعد“، أو ”نعم، لكن ليس كل أعماله“. من دون استثناء هؤلاء الذين يعبرون عن ”لا“ قاطعة، لإفهامنا مدى العجز الذي أصابهم أمام هذه التحفة. مهما تكن الإجابة، فبروست هنا، في قالب 1Poche، أو Pléiade، ينام على رفوف المكتبات وأقطار متاجر الكتب، يلوح لنا بيده، المُغطاة بقفاز من جلد رمادي، بكل تأكيد. ينتظر، ليس ساعته، فقد فات أوانها، لكنه ينتظر ساعتنا. أو بالأحرى ساعاتنا.
تُعد قراءة بروست في الخامسة عشر بمثابة تجربة. كما أن مُجابهته في العشرين، هي بمثابة تحدٍ. لكن بعد ذلك ينفتح، يكبر، يُظهر المعنى الذي ضمنه جمله الطويلة، وها هي السُخرية الحاذقة، الرحمة المُنيرة وعمق هذه النفس البشرية التي عرف كيف يتنبأ بها، والذي يحكيها بدون ماكياج أو مُنعطفات؛ فهو يوجهنا أيضا، نحن القراء الذين يسائلنا في نفس الوقت ما نحن بصدد قرائته. إن بروست مُحيط، يمكننا أن نغرق فيه، لكن ونحن فرحين بكوننا غُمرنا بلوالب مُسكرة وبتبصر خارق.
يتم تصوير الشخصيات بدقة، كما يقع تحت ريشة



الرسام. ها هي "سفان"، تنسج شبكتها بتصميم، والغيرة تنخر مشاعرها. أو "أوديت"، التي تمرح مع الرجال بحذق شبه ساذج. وها هي السيدة "فيرديران" بورجوازية اجتماعية غير قابلة للتقليد، تلهو بنوع من الابتذال الخانق بصالونها، حيث أن نشاطها الاقتصادي الرئيسي سيكون من دون شك إنتاج أنداد طوال القرن الموالي. و"ألبرتين"، أكثر قربا وأكثر بُعدا، "بيرغوت"، "سان لو"، فرانسواز، نوربوا"... سنقرأ حنان وحزن المناظر، سنفكر في ذكرى قبلة الأم، وسنسافر تحت الشراع في لوالب الذاكرة. وخلال هذا السفر الطويل، يتمسك مارسيل بالعارضة، ويبحر فوق عمله. فيما يخص الرأس الذي يجب التمسك به، فالأمر يتعلق بقصة أخرى، ما دام مارسيل لا يقول لا يقول ما هو، لكن ما يتذكره.

النهر الطويل ليس بالضرورة هادئا: الومضات، الكم الهائل من الذكريات، "الإضافات" التي لا ينفك عن كتابتها على حاشيات مخطوطه- اللائي، بسبب طولهن، أغرقن بعض المُصححين في حالة من الهذيان- امتياز المُلاحظة، حجم الدعابات الذي لا يُطاق، فن التأمل، فقدان الأمل في السعادة، وهكذا دواليك، كما قال جون ريكان. سيولة تصيب بالدوار، لأن تدخل الذكرى يتجلى عن طريق الإدراك. في وحدة بروست، وحدة صامتة مُنغمسة في أعماقه، يدوي كذلك صداع عالم يختفي. سنكون على خطأ إذا لم نر لدى هذا المتجر، المُتملق والفضولي في الآن عينه في عالم الأرستقراطية الصغير وتدجينها، ذلك الذي يضحك على كل المُجتمع الذي يحيط به، الذي يتغذى منه، لكنه يدمره. ادعاءات بورجوازية اجتماعية، مثل جنسية، كل شيء مُباح. نقولها ونرددها: يتحلى بروست بالكثير من حس الدعابة.

نعلم أن بلزاك، وزولا أو هيجو رسامو عصرهم، مُخبرون كبار عن التقاليد والعادات وأنماط الحياة وطقوس مُجتمعهم. لكن لا يجب نسيان بروست أيضا. نقصد هذا الساخر مارسيل، الذي لا يكون دائما محط ثقتنا عندما يتعلق الأمر بالبحث عن



الدقة التاريخية.

نعلم أنه غير أسماء الآلاف من شخصياته، وإذا ما أردنا تتبع مسار أسفاره، وجهاته المألوفة، "كبالبيك"/ كابورغ"، سنتبين أن المسارات التي يأخذها مُتعرجة. بالكاد بعض المعالم الواضحة، كلامبال.[1] فيما تبقى، هذا القارئ الأكبر لخريطة السكك الحديدية، يتسكع ويتحاشى كل المسارات.

إن الأدب، بغض النظر عن كل سُلطه، يستطيع أيضا أن يغير مسار القطارات. لكن بقدر ما يهدف إلى تجميل الواقع، ينتهي به المطاف، إلى التعبير عن المشاعر الحقيقية كذلك. على هذا النحو- لنستشهد بهذا المثال بعد مضي أشهر على الذكرى المئوية لإعلان الحرب العالمية الأولى- استطاع "بروست" الإحاطة بالحقيقة الأكثر حدة. هو اللا محارب بامتياز، عرف، ضمن "الزمن المُستعاد"، النص الذي كتب جزءا منه قبل الحرب، لكنه أضاف إليه مجموعة من التدوينات عن باريس وقت الحرب، كيف يصف شعور، ليس فقط ذلك الذي لا يخوض الحرب، لكن بحذق أكثر، شعور ذلك الجندي التائه في مدينة مُنعزلة، والتي لا يفهمها ولا تفهمه.

"في وقت العشاء، كانت المطاعم مُكتظة؛ وإذا مررت على الشارع، ورأيت جنديا شقيا، هاربا لستة أيام من خطر الموت المُستمر، ومُستعد للعودة إلى الخنادق، يوقف للحظة عيناه أمام الواجهات اللامعة، أعاني كما أعاني في فندق بالباك عندما يرانا الصيادون نتناول عشائنا، لكن أعاني أكثر لأنني كنت أعلم أن بؤس الجندي أكبر من بؤس الفقير، الجندي يجمع البؤسان معا، بؤس الجندي أكثر إثارة للألم لأنه مُسلم به، نبيل، إنه عبارة عن إيماءة فيلسوف، من دون كراهية، مُستعد للرجوع إلى الحرب، يقول وهو يرى الجنود البعيدين عن مناطق الخطر، يختبؤون وراء طاولاتهم: "يبدو أنه لا حرب هنا".

----

1 - مدينة فرنسية



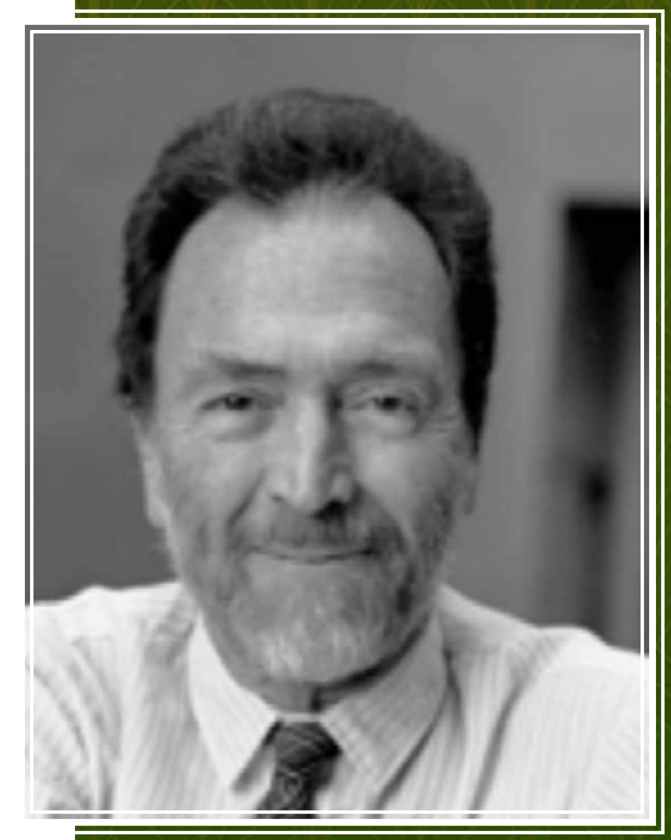
Claude Monet -Woman with a Parasol – Madame Monet and Her Son(1875)-Oil on canvas-100 cm × 81 cm



بروست والزمن المفقود

أدب

من ضمن القليل من الكلاسيكيات الأدبية التي كُتبت، يُعدّ "الزمن المفقود" لبروست هو العمل الأضخم، والأقل قراءة. حظيَ كل من جويس، كافكا، وفوجنر، وكامو ببيع مئات الآلاف من النسخ. إلاّ أن بروست بالكاد باع ألف نسخة، كما أن شهرته الكبيرة كحالة مُتطرفة في الاسترسال، التشريح النفسي، رسائل التباهي، والخلاص بالذاكرة، لم تستند إلى شريحة القرّاء الواسعة، بل إلى أسطورة التفرّد التي تُخفي غالباً أسباب الجذب الحقيقية لديه. في حقبة كان يتعرّض فيها العمل الفني للتشكيك في أهميته ومكانته وتعزيزهما من جانب آخر، ترفض هذه القامة العظيمة، المُحاطة من جميع الجوانب بالتأويل والسيرة الذاتية، الغوص مُجدداً في رمال الزمن.



روجر شاتوك/
الولايات المتحدة الأمريكية

ترجمته عن الإنجليزية:
نور طلال نصرة
سوريا

العقبات والحوافز:

إنّ الطول المُبالغ فيه لرواية بروست، والبالغة ثلاث آلاف صفحة يُفسّر إلى حدٍ كبير تجنّب القرّاء لها. يمكن أن يُشكل أول قسمين في رواية بروست "كومبريه، وغرام سوان"، كتابين مُنفصلين، وقد حازا على الكثير من الإعجاب. ومع ذلك فإن أصحاب الرأي الحقيقيون يصرّون على أنه لا بديل عن التأثير التراكمي للعمل بأكمله. ويمكن تفهّم تردّد العديد من القرّاء في استثمار الوقت والاهتمام اللازمين لفهم حتى جزء بسيط من مُجمل العمل. ما يزيد من صعوبة الحجم الهائل والحبكة المُمتدة، هو أسلوب بروست. تساهم جُمله الطويلة العابرة للقارات في صناعة حبكة جامدة ومُحكمة. والنّص الفرنسي الأصلي ليس أسهل من الترجمات. فكيف يمكن لقارئ ما من تتبّع خيط سرد نص نثري بمثل هذه المتاهة؟ أحد الأسباب التي تجعل أصحاب الرأي الحقيقيين مُحقّون في إصرارهم على قراءة العمل كاملاً؛ حيث لا يمكنك تقييم الحبكة في حال لم تمضِ سوى في قراءة الأقسام الأولى. كان نقّاد بروست الأوائل في موقف مُحرج للغاية؛ فقد كان يتوجب عليهم تفسير كامل العمل من الاطلاع على أجزاء قليلة. ونتيجة لذلك،

كان على بروست أن يكون المُرشد الكفؤ الوحيد لعمله غير المُكتمل. لقد كرّس عددا لا نهائيا من الرسائل، والعديد من المُقابلات الصحفية؛ لدحض مُنتقديه وشرح الأحداث التي كانت قيد الكتابة آنذاك.

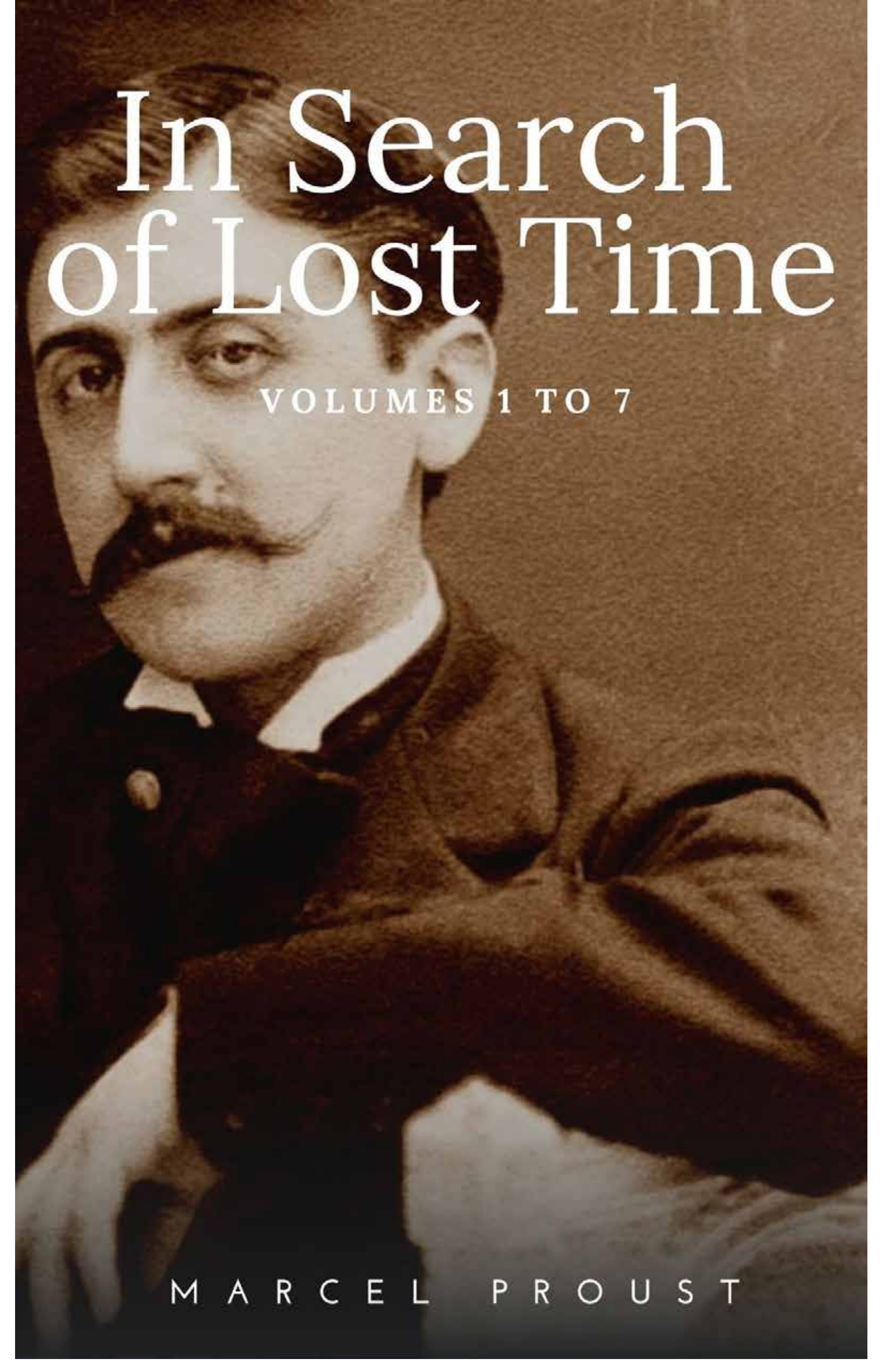
تدريجياً، أثبتت أجيال النقّاد اللاحقة صحة وصف بروست لعمله، لكن بقيَ عمله لمُدة خمسة عشر عاماً يُعد عملاً مُجزّأ في مواجهة احتمالات هائلة من عدم الفهم. بدا الأمر في بدايته وكأنّه مُؤامرة على القرّاء.

من ناحية أخرى، تبقى الحبكة قريبة من الصورة النمطية الرومانسية. فهل ينجح بطل رواية "البحث عن الزمن المفقود" في أن يصبح كاتباً؟

إنّنا بمنأى عن قصة أخرى لشاب حسّاس يُحاول التماس طريقه! وبمنأى عن كل هذه القصائد لكتابة الشّعر، وعن روايات تخبرك كيف تصبح روائياً، وأدب مُستغرق بالأدب نفسه، أيّ نوع من النرجسية يمكن أن تُزعج القارئ المُتميّز أكثر من هذا الاستغراق في جمالية حب الذات؟

اتبّع بروست عدّة معايير للتقليل من عيوب الحبكة البالية. كما إنّه يحوّل انزعاجنا من وضع الفنّان الشّاب إلى ضحك مُتسامح. ويؤجّل أهم وقائع اكتشاف موهبته الفنية حتى نهاية القصة. وهو يملأ مائة وخمس وعشرين صفحة من الصفحات المتوسّطة بالمشاهد والأحاسيس والشخصيات المُفعمة بالحيوية لدرجة أننا نستمر من دون توقف في قراءة هذه التجربة. يُدوّن البطل بطريقة مُنعشة الكثير من تفاصيل مُحيطه المادي والاجتماعي حتى نكاد ننسى تقريباً المسألة الطاغية على جو الرواية، وهي موهبته الأدبية.

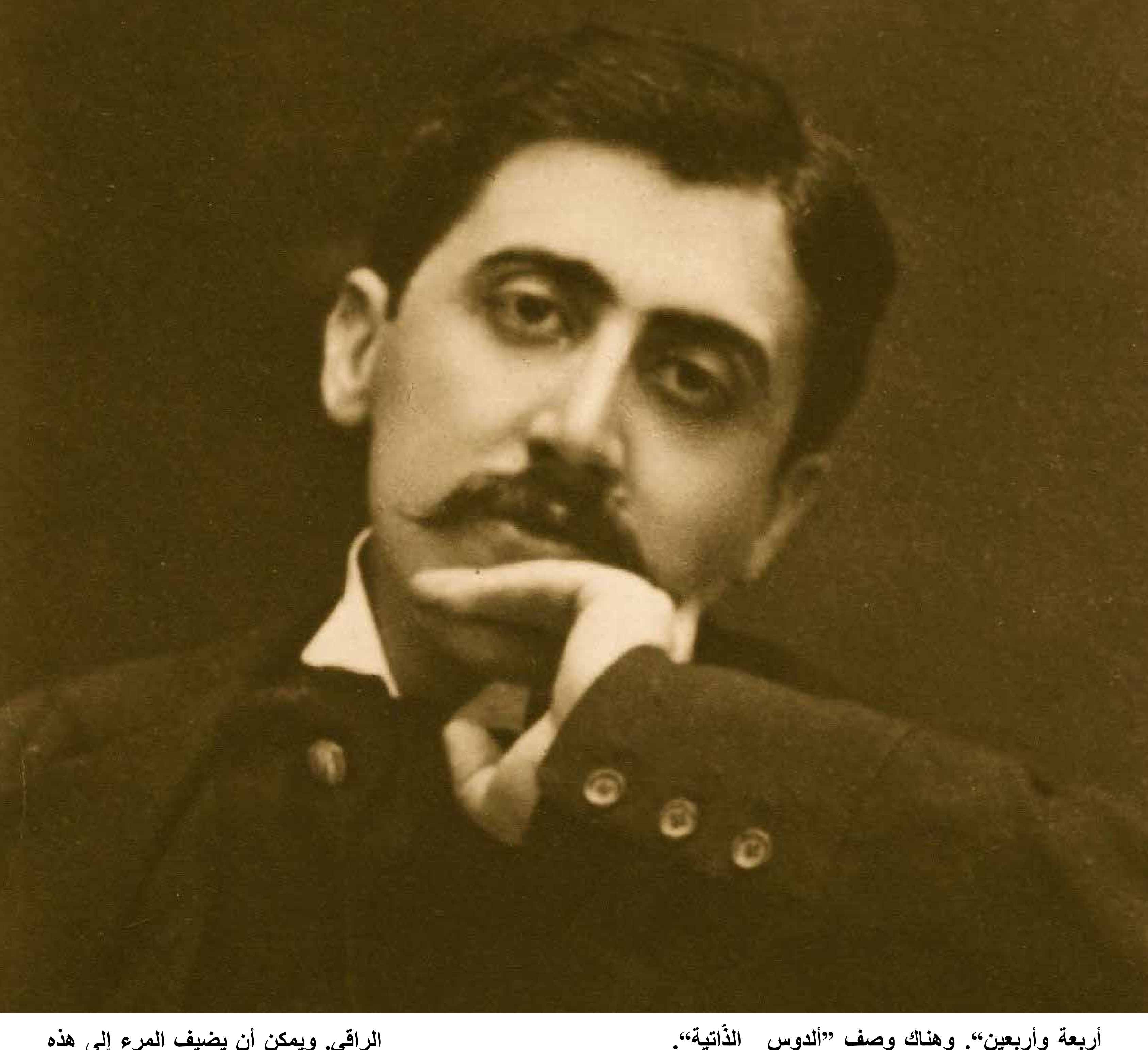
إنها تخيّم على مُجمل العمل، لكنها مخفية ومتوارية عن الأنظار. إنّ منشأ غالبية انتقادات الحبكة والأسلوب، من القراءة المُجحفة والفهم غير الكامل. والعديد من هذه الانتقاد يعود إلى تعقيبات النقّاد الأوائل الذين كان بعضهم مُتعاطفاً، فإدمون ويلسون، أحد أوائل النقّاد الأمريكيين وأكثرهم إلماماً، أعجب بشدّة بعمل بروست، إلاّ أنه قال عن العمل: بأنه أحد أكثر الكتب كآبة، وهنا خذلته فطنته النقدية، فرواية بروست تحظى بمكانة في الأدب



كحكاية كوميدية رائعة تتخللها الابتسامات والقهقهات.

صاغ هنري جيمس جملة لاذعة واصفاً فيها الرواية: "ملل لا يمكن تصوّره يرافقه نشوة بالغة الإفراط والتي يمكن تخيّلها". من الصعب قراءة الجملة على أنّها مُجرد رأي مُتقلّب. إنّ مُجلّد "الثناءات" الذي يضم عشرات الكُتّاب الإنجليز الذين احتفوا ببروست في عام 1923م يفصح عن المزيد من الإرباك. يقول "جوزيف كونراد" عن العمل: "إنه يجد فيه التحليل الفكري في أكثر صوره إبداعاً، لكن لا تخيّل ولا عاطفة". بعد ذلك بثلاث صفحات، يُصرّ "جورج سينتسبيري" على "أنّ الانتكاس المُستمر- وأحياناً التقييد الذاتي- هو نوع من مُقوّمات الحلم".

هل قرأوا جميعاً للكاتب نفسه؟ وكتب "أرنولد بينيت" جملة أقرب للغضب منها للاحتفاء، ولم يتمكن من التبرير: "زحف أخرق لجُمل طويلة أشبه بحشرة أم



أربعة وأربعين". وهناك وصف "ألدوس هكسلي"- وإن لم يكن في المُجلد نفسه- الذي قال: إنّ بروست مُخنّث، وأنه مخلوق شبيه بالضفدع!

في الذكرى المئوية لبروست، في يوليو 1973م، خصّصت صحيفة "نيويورك تايمز" قسم مراجعة الكتب، صفحتها الأولى للروائي "ويليام إتش جاس" لمُناقشة عمل بروست. تُضيف مقالة جاس الحاقدة أيضاً القليل لوصف بينيت: "...لا توجد حقيقة واضحة حوله، يكتب بروست نثراً طائشاً ومُنغمساً في اللذات، أليس كذلك؟ إنه أسلوب يُشكّل خطراً على الهوية الذّاتية".

حقيقة أنّ هؤلاء النقّاد يتناقضون مع بعضهم البعض لا يقلل من مصداقيتهم سواء بشكل فردي أو جماعي. لكن هذا يعني أنه علينا الاحتراس من عدم الفهم والتحيّز. يمكن التخفيف من حدّة هذه الأحكام السلبية لعمل بروست واختصارها إلى رأيين؛ الأوّل: عمل بروست مُمل بسبب التراخي في الأسلوب والبناء، ثانياً: إن العالم الأخلاقي لعمل بروست محكوم بسلوك الفتى المُراهق الفاسد والمُتكبّر، المولود في بيئة ثرية وسطحية تمثل جزءاً هامشياً من الثقافة الرفيعة والمُجتمع الراقي. ويمكن أن يضيف المرء إلى هذه الانتقادات انتقاديين آخرين لا يذكران بشكل مُتكّرر. وصف "كلاوفيتز" الحرب بأنها استمرار للسياسة بوسائل أخرى. وكذلك بروست الذي غالباً ما تعامل مع الكتابة- مثل الكثير من المُؤلفين- على أنها استمرار للحياة بوسائل أخرى.

يمكن للكلمة أن تنتصر عندما يكون الجسد ضعيفاً. بعد أن اكتشف بروست هذا المسار، أصبح أحد أعظم المصابين بجنون العظمة في الأدب، غير راغب في التخلّي عن أيّ مكسب حظي به من خلال الكتابة مهما كان صغيراً، في الفترات التي كان

في وضع صحي مُتقلقل بعض الشيء في السنوات اللاحقة. ففي رسائله مزج العسل بالحمض. وسيطر على والدته بمُذكرات كتبها لها وهو مُستلق في غرفة النوم، وعلى أصدقائه بمُناشدات يُرثى لها طلباً للمُساعدة.

سعى لتنويم قُرّائه مغناطيسياً وقيادة العالم من فراشه وهو مريض. سعى هذا الضّعيف الحسّاس إلى السيطرة وتمكن من ذلك. حيث يتدفّق من كتابات بروست، كما من مولّد كهربائي، تيّار قويّ جاهز دائماً لصدمة، ليس أخلاقنا فحسب، بل أيضاً إحساسنا بالإنسانية. غالباً ما يُقوّض في كتاباته الشخصية الفردية ولا يُظهرها كمصدر لأيّ شيء مُتماسك وموثوق في سلوكنا. ينهار الحب والصّداقة، الإخلاص والجنس أمام استهزائه بالعلاقات الإنسانية. وباستثناء عائلته المُقربة، لا أحد في عمله "البحث عن الزمن المفقود" يفلت من لعنات الأنانية، احتقار الذّات والغطرسة. دوافع قليلة للكرامة الإنسانية أنقذت تجربة بروست. يبدو أن وحشية الإبداع الفنّي تنتصر في النهاية على كل شيء. لقد تعمدتُ في هذا المقال البدء بإظهار نُسخ قاسية ومشوّهة فعلاً عن مكانة بروست. وسأدحض هذه الاتهامات، كما أشعر أنه من الحكمة ألاّ أؤكّد براءته فحسب، بل أن ألتمس حُكماً أكثر وضوحاً: فهو مُذنب، لكن ليس كما هو مُتّهم. إنّ المهمة الأولى للناقد هي منع القارئ غير المُبتدئ من تبنّي رأي ضد هذه العناصر قبل أن يفهم الدور المنوط بها في عمل فنّي مُتماسك على نحو رائع.

بدأت حياة بروست في بلدية باريس عام 1971م وانتهت بالشّهرة والإرهاق بعد أربعة أعوام من الحرب العالمية الأولى. عاش 51 عاماً، وفي أعوام حياته هذه مارس مهنتين مُتداخلتين على نحو وثيق. ففي وقت مُبكّر جداً من حياته، بدأ هذا الفتى الموهوب والحسّاس بشيء غريب نوعاً ما عن سلوكه اللطيف ومظهره الكئيب واندفع هارباً بطريقة ذكية من خلفيّته البرجوازية، ومن الحياة المهنية المُرتقبة للابن الأكبر لطبيب بارز في باريس. لقد أنجز هذا العمل الفذّ بتملّقه لعائلات أصدقائه الثرية وأحياناً الأرستقراطية في المدرسة. وفي سنّ السّابعة عشر، مُستغلاً مواهبه في التقليد والبراعة في التحدّث، كان يزور الصالونات الأدبية ويشقّ طريقه في المُجتمع. وعندما بلغ مُنتصف الثلاثينيات من عمره، بعد فترة وجيزة من وفاة والديه، أفسحت صنعته الأولى الغريبة بعض الشيء المجال أمامه لنشاط آخر وهو: الأدب. وإلى هذا الحدّ، هل خدمت كتابات بروست طموحاته الاجتماعية أم أنها أبقتها مخفية؟ وعلى مدى السنوات الخمس عشر الأخيرة من حياته، زوّدته علاقاته الاجتماعية والماديّة بالمادة الخام لكتاباته.

لقد كان تحوّلاً، ولم تكن استراحة نظيفة. ادّعى بروست بأنّه كتب أجزاء من كتابه الأوّل في سنّ الرّابعة عشر، وليس هناك سبب وجيه للشّك فيه. وقبل شهر واحد من وفاته، كان مريضاً جداً وفي أشدّ مُعاناته، وهو يُدرك حجم العمل المُتبقي لكتابة المُجلدات الأخيرة في روايته، جرّ نفسه من السّرير وذهب إلى حفلة كان يقيمها كل من الكونت والكونتيسة دي بومونت. كان التداخل في أعماله التي امتهنها كمُقلّد ومُتحدّث واسع النّطاق. ومع ذلك فإنّ الحركة العامة لحياة بروست تتمحور حل نقطة غامضة، حدثت بين عامي -1909 1905م، لقد انقلب- آمن بنفسه، واهتدى لشخصيته كروائي وكأنه يهتدي إلى الإيمان الحقيقي.

مع هذه النسخة التخطيطية من حياة بروست، تبقى الأمور بسيطة وواضحة، إنّها تتستّر على التضاربات الطفيفة في الحقائق، والتضارب الكبير في التفسير. هناك أسباب وجيهة تدفعنا للبحث في حياة بروست، والاطلاع بشكل أوثق عن كيفية تحوله إلى دعوته الخاصة. التفسيرات الأكثر منهجية والأقل إقناعاً عن حياة بروست هي التفسيرات الطبية الزائفة، وكان بروست نفسه مُساهماً في هذا التوجه من التفسيرات. فحتماً كان قد سمع عن الرعب والاضطرابات التي عاشتها بلدته، وإصابة والده حينها الذي قد أثّر على حمل والدته. كان مريضاً عند الولادة، ومع ذلك نجا. وبعد تسع سنوات، أصيب بأول نوبة ربو خطيرة. حصل على كلّ الاهتمام الذي يريده، واستقرت حالته في خلال فترة الشباب وبداية الرجولة. تكررت هجمات الربو في مُنتصف العشرينيات، في الوقت الذي كان يتصالح فيه مع مثليّته الجنسية. كما تعطي الوراثة سبباً آخر لتفسير مزاج وسلوك بروست في هذا المنحى. يركّز "أندريه ماورويس"، بشكل كبير، على اختلاط السلالتين الأبويّتين: الكاثوليكية واليهودية الفرنسية. لم يمارس بروست طقوس أيّ من الديانتين، لكنه ظلّ قريباً منهما. إنّ حركة المدّ والجزر في "البحث عن الزمن المفقود" لا تنشأ من اختلاف الأعراق أو الأديان، بل من التداخل الجغرافي والفكريّ بين ثقافة المدينة وثقافة الريف لوالديه. مهما كانت الحالة الطبيّة والنفسية لبروست، وأياً تكن وراثته، فقد وجد طريقه الخاص إلى الحياة الباريسية. كان يتمتع بعقل ذكيّ، وذاكرة مُذهلة، خاصّة في الشّعر، وفطنة شديدة الحساسية لمشاعر الآخرين وردود أفعالهم، ورغم الأمراض المُتكررة خلال فترة المُراهقة إلاّ أنه كان يتمتع بصحّة جيدة بما يكفي ليتفوّق في المدرسة، وخاصّة في الفلسفة.

في الثّلاثين من عمره كان بروست بالفعل رجلاً غريب الأطوار، كان برنامج يومه المُفضّل الذي يبدأ بالاستيقاظ في فترة ما بعد الظهر، والنوم عند الفجر هو ما أبعده عن عائلته. وقد أدّت الأحداث المُتلاحقة في السنوات القليلة التالية إلى إحباطه على نحو خطير. زواج شقيقه الطبيب وانفصاله عنهم عام 1903م، ثم وفاة والده بعد ذلك ببضعة أشهر. كرّست حينها السيدة بروست عامين لرعاية مارسيل من الربو وحمّى القش، وساعدته في ترجمة روسكين. وفي عام 1905م توفت السيدة بروست. ممل أدخل ابنها في عزلة لمُدة شهرين، ثم بعد ذلك، أصبح سلوكه الليلي والعصابي أكثر وضوحاً من أيّ وقت مضى.

حدث التحوّل الذي ذكرته في مسيرة بروست المهنية على مدى السنوات الأربع اللاحقة، ليس حدثاً واحداً أو تطوّراً واحداً، لكنه التقاء تدريجي لجميع عوامل العمل القاهرة. بدأ ينسحب ببطء من حياته في الصالونات الأدبية ويقابل أصدقاءه في المطاعم في وقت مُتأخّر من الليل. وأصبح يُمارس علاقاته الجنسية المثلية من خلال



توظيف الشباب لديه كسائقين أو سكرتير. وفي السنوات الأخيرة من حياة بروست، بدا من الواضح تراجع طبيعة السيرة الذاتية في رواية "البحث عن الزمن المفقود" وبدت أقل أهمية من الطبيعة الأدبية لحياة مُؤلفها. لكن لدينا سؤال هنا وهو: هل يجب أن نفترض أنّ الذّات المُؤلّفة قد تكوّنت قبل تكوين العمل؟ أحبّ ڤاليري أن يشير إلى أنه طالما أن المُجرم قد يكون نتاج جريمته، فإنّ المُؤلّف قد يكون نتاجاً لعمله الأدبي. وفي الحالات الأخرى الأكثر أهمية بالنسبة للأدب، فإنّ الكتابة ليست بالضبط تسجيلاً لما حدث بالفعل لشخص ما، بقدر ما تكون اكتشافاً لما قد يحدث للناس، ومن ضمنهم "المُؤلّف".

تنمو العلاقة التكافلية بين الانسان والكتاب، من الناحية الجمالية بقدر ما تنبع من عوامل السيرة الذاتية. يمكن تتبّع تطوّر "الذات الأخرى" التي كتبت "البحث عن الزمن المفقود" داخل الرواية نفسها، ولكن ليس من جانب العثور على مفاتيح الشّخصيات وتحديد الوقائع المنقولة من حياة بروست. فهي وقائع عرضية على نحو غامض وثابت. لقد أخفى عمل "البحث عن الزمن المفقود" مُؤلّفه الحقيقي، المخلوق الأدبي الذي نسمّيه مارسيل بروست.

أمضى بروست سنوات حياته الثلاث الأخيرة في السرير، جزء كبير من هذا سببه الهروب من مُتطلّبات المشاهير الأدبية. مُحاطاً بمسودّات الطباعة، المخطوطات وجرعات الدواء الغريبة، عاش كتابه غير المُكتمل كما يمكن لأيّ كاتب أن يفعل من دون أن يخسر إحساسه بالواقع. ما جعله واعياً وحتى عملياً في هذا، هي الرغبة في إنهاء روايته. أجاب على مُعظم الرسائل، وساهم في استطلاعات الرأي التي تجريها الصحف، واستغرق وقتاً في كتابة مقالتين رائعتين عن أساتذته: فلوبير وبودلير. وفي غضون ذلك لم يتوقف عن كتابة عمله أبداً حتى خلال الأشهر الأخيرة من حياته. لكن أكثر ما خشيَ منه بروست هو البلاء الذي أصاب "بودلير" عندما فقد قدرته على الكلام. وقبل ثلاثة أشهر من وفاته، طرحت صحيفة **l'Intransigeant** سؤالاً صغيراً على عدّة شخصيات بارزة وهو: "ماذا يعني أن يقترب العالم من نهايته؟"، وكان يعلم بروست متى يكون مُوجزاً، فأجاب: "أعتقد أن الحياة ستغدو فجأة رائعة بالنسبة لنا، إذا ما تعرضنا للتهديد بالموت كما تقول في سؤالك". توفي بروست في 28 نوفمبر عام 1922م، جرّاء مُضاعفات الالتهاب الرئوي.



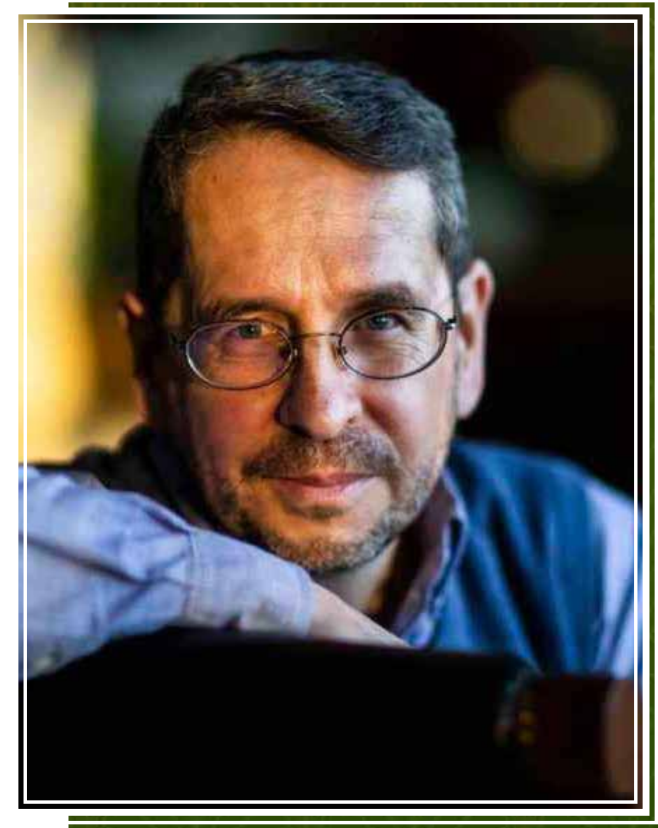
Edgar Degas -The Ballet Class (1871- 1874)-Oil on canvas- 85cm×75cm



أدب

بروست كقاص بين الألغاز والهشاشة

القصص التي نُشرت لأول مرة ضمن المجموعة القصصية "المُرسِل الغامض" هي إحدى تلك القصص لمارسل بروست النادرة والرائعة التي يتحوّل معها الأدب إلى مأدبة، فهي تُغرينا وتُصالحنا مع هشاشتنا.



رفائيل نابرونا/ إسبانيا



ترجمه عن الإسبانية:
عبد اللطيف شهيد
المغرب/ إسبانيا

الأدب الكلاسيكي غير المنشور دائما له قيمة جد كبيرة، من خلاله نطّلّع على الخطوات التي أدّت إلى روائع الأعمال. تُظهر لنا القصص الجديدة لمارسيل بروست التي تم نشرها في إصدار نقدي شديد الدِّقة مدى التقدُّم في الكتابة التي كانت دائمًا ما تمضي بطريقة فنية دقيقة. باستثناء أحد النصوص، لم يتم نشر أي منها حتى اليوم، اختيرت جميعها من أرشيف برنارد دي فالوا، الذي استعاد في أوائل الخمسينيات كتاب "جان سانتيويل" Jean Santeuil، و"ضد سانت بوف" Contre Saint-Beuve، عملان صدرا بعد وفاة مُؤلف رواية "البحث عن الزمن المفقود". مخطوطتان لقصص غير تامَّة حيث يُلاحظ أن الأشكال والأفكار لم تصل بعد إلى مرحلة النضج، لكنها تتوقع، بشكل لا يدعو للشك، لمسار بروست التصاعدي. غالبًا ما تمَّ التأكيد على التباين بين الشاب الأنيق الذي يُبهر بذكائه في مجالس باريس الأنيقة، والرجل الناضج المريض الذي تقوقع في زنزانة مُبطَّنة للكتابة على نحو قهري. من العبث الذي لا معنى له إلى الحياة المُكرسة للمُبدع الذي يفتح دروبًا جديدة. نحن نعلم الآن أن مثل هذا الشرخ الجد مُفاجئ لم يكن موجودًا. بدأ بروست الكتابة بفترة طويلة قبل أن يُحاصره المرض فيما يُشبه الزنزانة، ويُبعدُه عن الأوساط الاجتماعية. يشير آلان بولز في مُقدمة كتاب "المرِسل الغامض وقصص أخرى غير منشورة" إلى أن رواية "البحث عن الزمن لمفقود" ليست "ثقبًا أسود مُطلقًا"، لكنها "قوة طرد مركزي هائلة" تفرز "شظية" ثمينة من وقت لآخر. إنها استعارة محظوظة، حيث إن القصص التسع التي تم جمعها هنا عبارة عن شذرات تُبين لنا طريقة بروست في العمل، والتي كتبها

وانتقى ونبذها بصرامة شديدة. في هذه الأعمال المُبكرة، نجد بروست غير مُقيَّد، يتحدث علانية عن "الرذيلة الفاحشة"؛ ففي قصة "ذكرى نقيب"؛ يتأثر ضابط بجمال العميد ويتحدث بصراحة عن العذوبة التي تنبعث من شفتيه وعينيه. كل من الشخصيتين تتبادلان النظرات لبعضهما البعض، ويُحيّيان البعض تحية عسكريَّة. إنه مُجرد اتصال عابر، لكن كليهما يشعر "بارتباكٍ غير عادي".

في رواية "المُرسل الغامض"، تتلقى امرأة رسائل من عاشق مجهول لا يخفي رغبته الشديدة في امتلاكها. يتحدث عن استكشاف جسدها وشُرب الرحيق من شفتيها النديَّتين. المرأة تشعر بالإغراء وتطلق العنان لخيالها. فقبل أن تتزوج وتترمل، كانت تنجذب جدًا للجنود، لا سيما مَن برتبة فارس، بمهامزهم الحديدية في مُؤخرة أحذيتهم التي ينخسون بها أحصنتهم وسيوفهم الطويلة. المِدفعيون لم يكونوا أقل إثارة للاهتمام بالنسبة إليها، بأحزمتهم التي "تستغرق وقتًا طويلاً- أوه، طويل جدًا!- لفكِّها". فبعد حياة مثالية، تنتقم الحواس وتفسد خياله. حيث يخفي بروست الرغبة في المُغايرة الجنسية، بالتحول للرغبة الجنسية المِثلية. تكشف هذه المراوغة عن الإحباط من احتواء جنسانية بعيدة كل البُعد عن الأعراف الأخلاقية في عصره. لا مفرَّ من تخيُّل التفسيرات التي كان فرويد سينشئها من خلال هذه القصة.

لا يتحدث بروست عن هويات جنسية مُغلقة، بل عن رغبة مُتنقلة تعمل كجسر بين الأجساد، وتغيير الحياة التي يُعتقد أنها آمنة من المشاعر المُحرمة. الإنسان هو دمية تخضع للقوى الخفية للرغبة. تُخبرنا قصص بروست عن مُجتمع مُنغمس في العصابية، حيث الحُب بعيد عن توفير الانسجام والسعادة، مُضطرب، مؤذٍ، وفي كثير من الحالات، مُتحلل. كل شيء يتدفق بطريقة فوضوية. ضعف الذات، التي تنهار وتتشوه في وجه إلحاح الرغبة، ويتحوَّل وجهها إلى قناع يدور من يد إلى يد. يشارك الراوي أيضًا في هذا الغموض، لأنه صوت وغياب واتساق وانسياب.

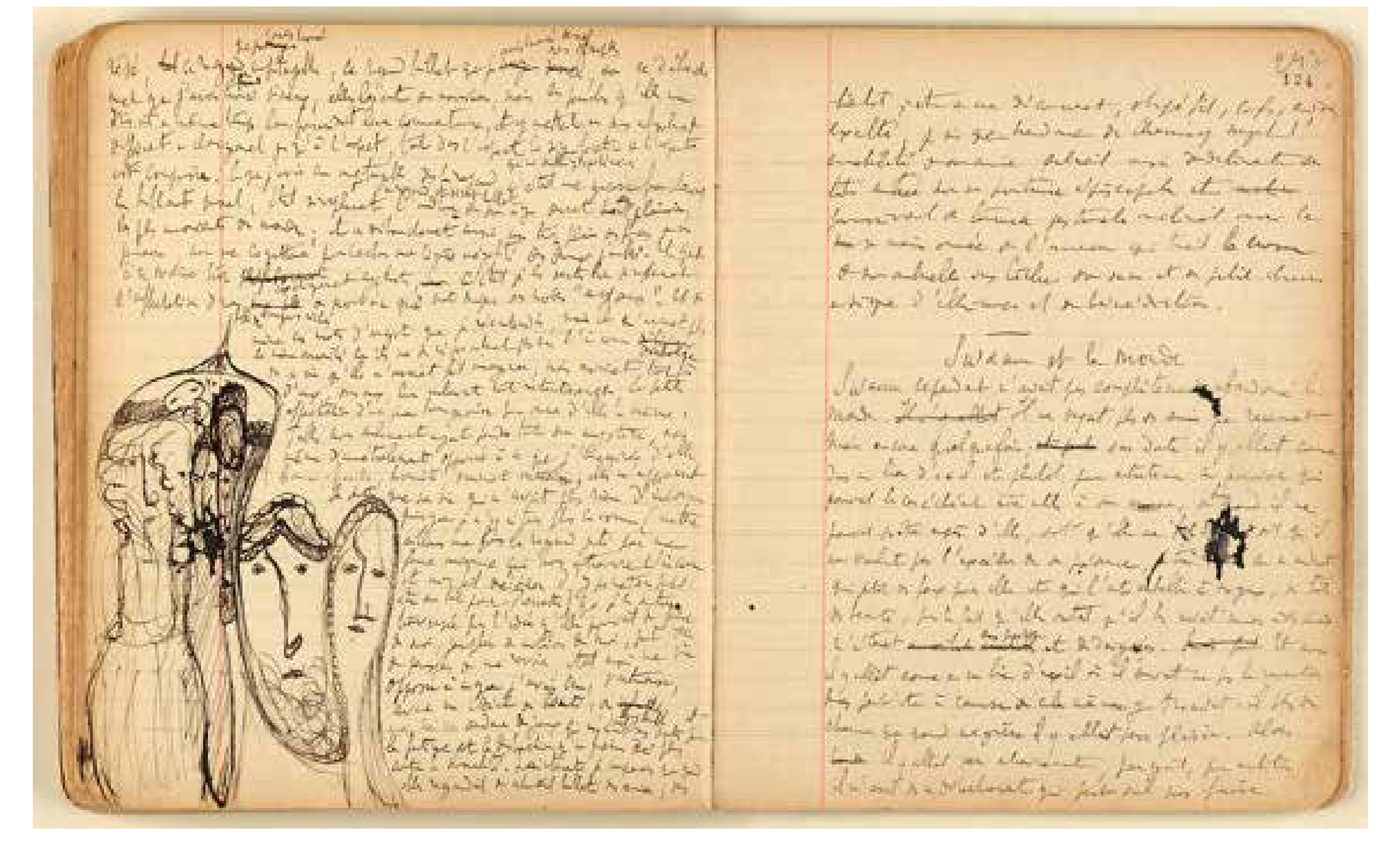
بروست حداثي للغاية، يكاد أن يكون مُعاصرًا لنا، لأنه يعلم أن خيبة الأمل التدريجي للعالم تؤدي إلى العجز الجنسي والضجر. إنه لا يقدم يقينيات جديدة كبديل. إنه ليس عالِم أخلاق، لكنه فينومينولوجي يكتفي بوصف العالم وأشياءه. إنه لا يؤمن بالبديهيات المثالية، لأنه يدرك أن المعرفة البشرية سوف يتم تشويهها دائمًا بوساطة ذاتية غير قابلة للتصرف. إنها تكتفي بالاقتراب من المُعجزة الجمالية التي تتكون من خلق الوهم بأنه من المُمكن تحييد النسيان، وكشف الذكريات التي يقمعها اللاوعي.

الموت يتربص بلا هوادة. في قصة "باولين. س"، تنتظر بطلة الرواية نهايتها الوشيكة. بعيدًا عن الانحدار إلى الطبقة الأكثر حميمية في كيانها، بحثًا عن السلام، المغفرة، الرحمة أو الخلاص، فقط، تهتم بالحفاظ على أجندتها الاجتماعية حتى النهاية. يبدو الأمر جنونيًا، لكن الراوي يشير على نحو حتمي إلى أننا جميعًا نسير نحو الموت، ويتساءل عما إذا كان هذا الشيء الكئيب جدًا يستحق التفكير فيه.

في حالة الكاتب، فإن التأمل في الموت أمر لا مفرَّ منه، لأن المُعاناة هي الرابط الذي يربط الحياة بالفن. الفنان الحقيقي هو مُبصِرٌ اكتسب درجة جلائه من خلال جروح الجسد والروح. في قصة "هبة الحوريات"، يشير بروست إلى أن الفن هو







ابن المشقة والمُعاناة. يمكن رؤية بصمة الرومانسيين العظماء، الذين يفسرون الفن على أنه مهمة هائلة مُخصصة للأرواح العظيمة. خلف مظهر بروست ذلك الشخص الأنيق الذي يحمل مضرب كرة التنس، يوجد فنان يتسلق قمة جبل ليتأمَّل في بحر من الغيوم. يمكن رؤية هذا المكون البطولي في أقصوصة "بعد السيمفونية الثامنة لبيتهوفن"، وهي قصة تصور لنا سوناتا صوريَّة لفينتيويل Vin-teuil، ولكن هنا لا تثير المُوسيقى قصة شاعرية مُضطربة وغير ناجحة، ولكن تلك اللانهاية التي تتفوق خلف كل نغمة. بتأثير من شوبنهاور، يحول بروست "سيمفونية بيتهوفن الصغيرة في "فا، Fa" إلى تعبير عن الجوهر الخفي للعالم. لا يخفي تشاؤمه. يبدو الكون بالنسبة إليه اقترانًا سخيفًا بين الغضب و الضَّجيج. الحُب ليس سوى شكل من أشكال تلك المأساة. في مواجهة هذا الخراب، يبقى فقط العزاء الذي يوفره الفن. في قصَّة "وعي من أُحِب"، لا يتم تخفيف خيبة الأمل في الحب إلا بفضل إعادة الصياغة الجمالية.

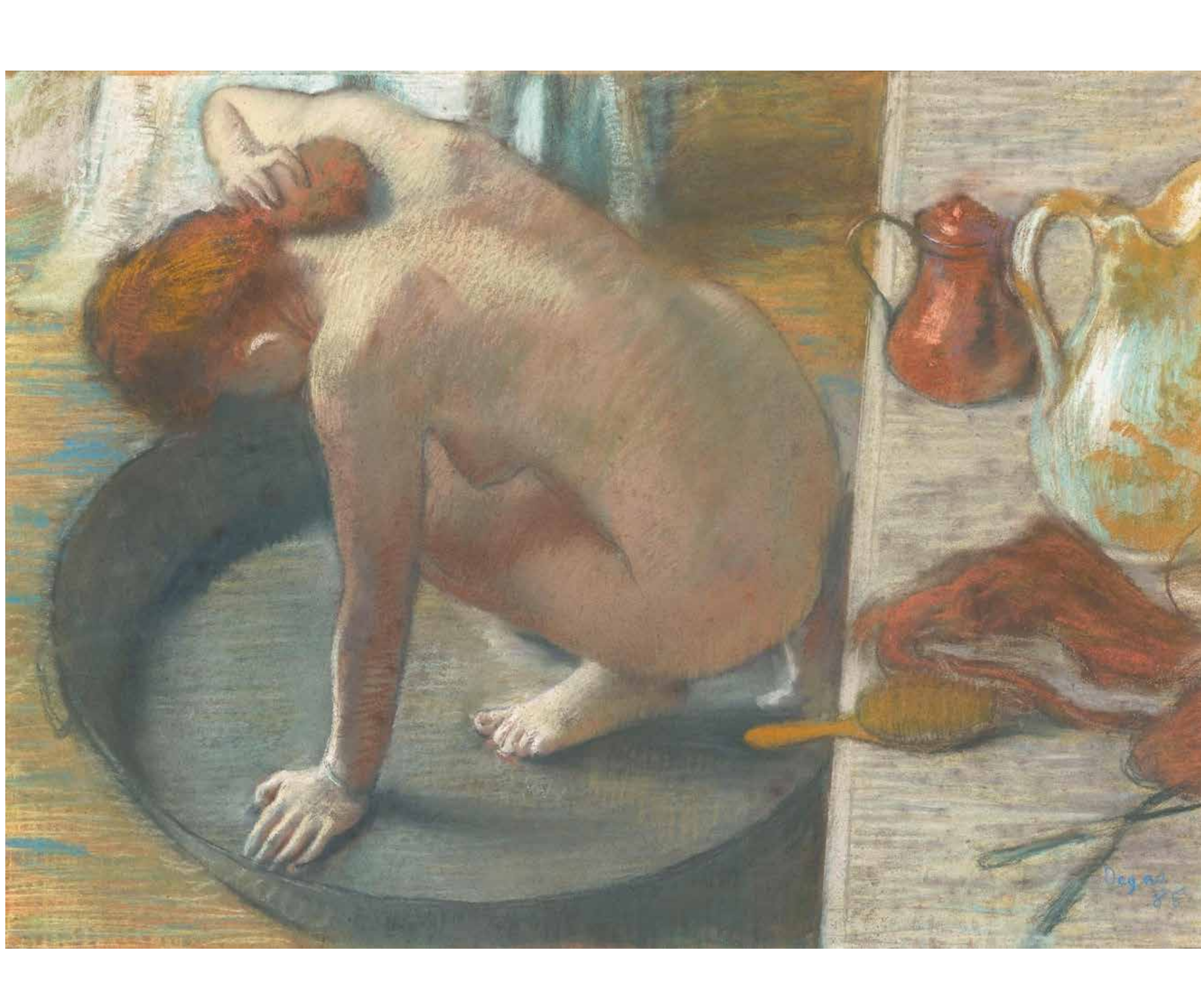
هل تعمَّد بروست الصمت وإخفاء هذه القصص التي ظهرت عشية الذكرى المئوية الأولى لوفاته؟ هل هي تلك المُذكرات الحميمة التي تسمح لنا بالوصول إلى الغرفة المُظلمة حيث تم تصور عالمه السردي الواسع؟ هناك شيء من ذلك. كان بروست أكثر مراوغة وحياءً في نصوصه اللاحقة. هذه القصص تقترب من الاعتراف، ولا تخفي عدم الرضى الحيوي. يمكننا التحدث عن سيرة ذاتية تشير إلى صراعات ومُفارقات الحساسية المُفرطة الجمالية. بروست ليس أندريه جيد. إنه يفشل في التخلص من وصمة العار الأخلاقية المُرتبطة بالمثلية الجنسية.

لا ينسى أبدًا أنه ينتمي إلى نسل ملعون. هذا الألم يُعلِّمه أن يُقدِّر على نحو مُكثف سُمك الحياة وجمال الفن. كما سيقول ألبير كامو لاحقًا، فهو يعلم أن الإنسان يموت وهو غير سعيد، لكنه يواسي نفسه بثراء عالمه الداخلي. يُمكنه استعادة الوقت الضائع، واستحضاره وإعادة صياغته، وتنشيطه والاحتفال به، ولكنه يدرك دائمًا أنه لا شيء يمكن أن يهزم الموت، ملك الكون القاسي. يفرز الإنسان الأفكار لأنها تُهدِّئ من شقائه، لكنها في الواقع ليست سوى ستار لأحزانه.

يتحدث بروست عن "مملكة صوفية حيث يُلغى المُستحيل"، لكنه لا يشير إلى ما وراء الروحي، بل إلى التقاء عابر للأجساد من خلال جنون المُتعة. إنه لا يأسف على التناهي، لكنه لا يمجدها. اكتفى بلعب الدور المُخصَّص للفنانين: تحويل الألم إلى جمال ليكشف لنا "القوى المجهولة لأرواحنا". "المُرسل الغامض" والقصص الأخرى غير المنشورة هي تلك النوادر الرائعة التي تجعل الأدب وليمة. الأعمال العظيمة تبهرنا. الصغار والمتواضعة منه تغرينا وتصالحنا مع هشاشتنا.

* رافائيل ناربونا فيلسوف وكاتب وناقد أدبي مُساهم مع "مجلة الكتُب" بمدونة مُنتظمة. وكذلك يكتب مقالات في المجلة الأدبية الأسبوعية "الثقافي" التي اخترنا منها هذا المقال.

** عبد اللطيف شهيد، مُترجم مُقيم بين المغرب وإسبانيا، صدرت له مجموعة قصصية مُترجمة "الشاب الذي صعِد إلى السماء: مُختارات قصصية من أمريكا اللاتينية".



Edgar Degas -The Tub – (1886)-Pastel on Paper- 60 cm × 83 cm



أدب

مارسيل بروست والبحث عن الزمن المفقود



عبير عواد

مصر

هذا العام، وبتاريخ الثامن عشر من نوفمبر، تمر مائة عام على وفاة الأديب الفرنسي "مارسيل بروست". مائة عام من عمر الزمن، الذي اقترن باسم بروست من خلال روايته "البحث عن الزمن المفقود"، تلك الرواية التي وضعت بروست في مصاف الأدباء العالميين، وجعلته واحدًا من أهم أدباء القرن العشرين، حيث وُصِفَ بأنه أديب فرنسا كما "دانتي" لإيطاليا، و"شكسبير" لإنجلترا، و"جوته" لألمانيا، أو كما وصفه الأديب الإنجليزي "جراهام جرين": "الروائي الأعظم خلال القرن العشرين".

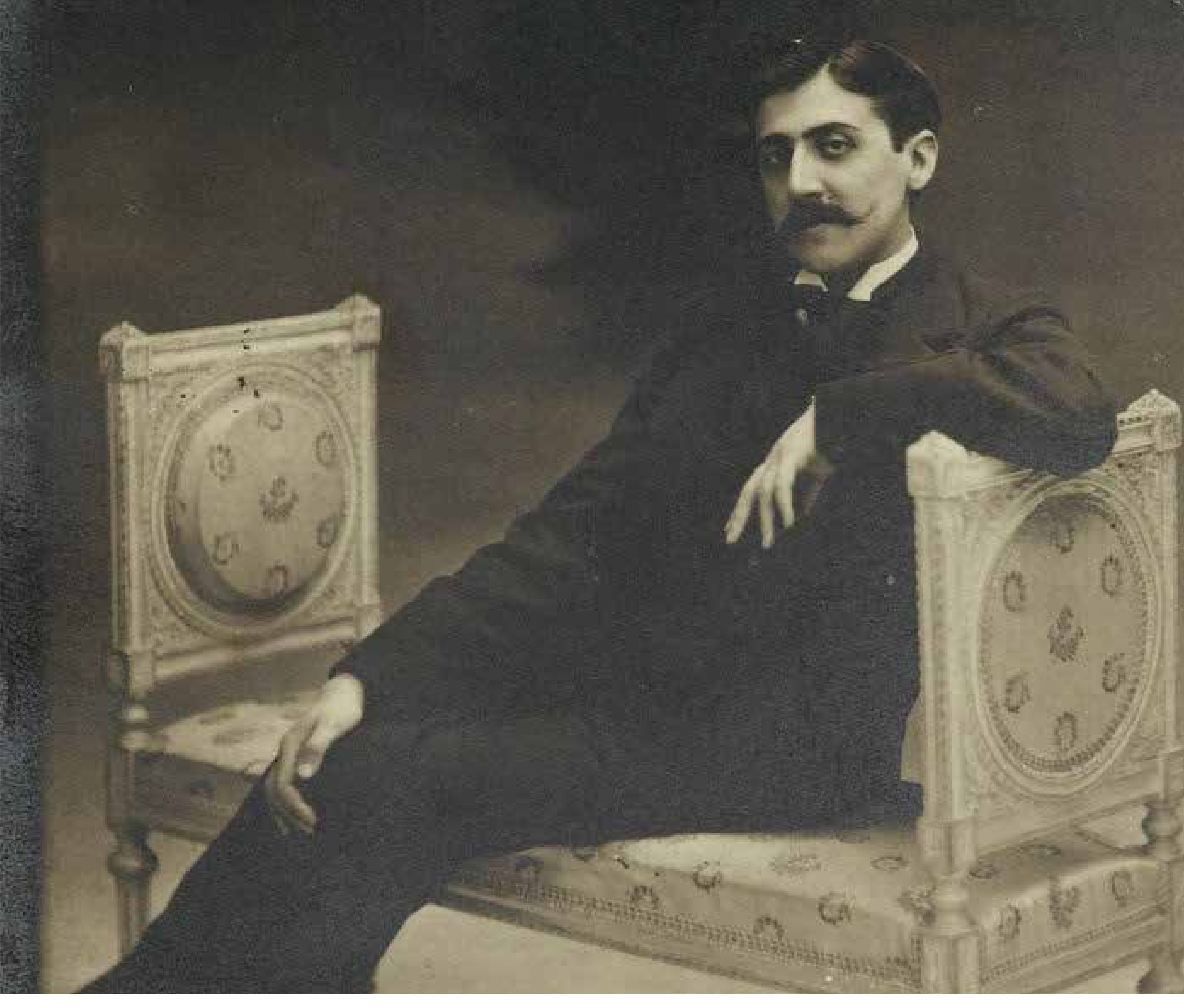
البحث عن الزمن المفقود هي رواية ذاتية بامتياز، يروي فيها الكاتب صراعه مع الزمن، يدخل بالقارىء في رحلة عبر الزمن الماضي الذي يستحضره وكأنه الواقع الحالي عبر سرده المُرهف، وتفاصيله المُكثفة، وأسلوبه الذي اختلف عمن سبقوه من الأدباء، والذي اعتمد فيه على الجُمل الطويلة التي تبدو مُعقدة التركيب والبناء، ورغم هذا فإنك تستشعر جمالها وأنت تقرأ؛ كما تستشعر أحاسيس ومشاعر بطل الرواية كأنه أنت!

قبل الحديث عن زمن بروست المفقود، ربما علينا أن نتذكر معًا بعض تفاصيل حياته.

حياة مارسيل بروست:

وُلد مارسيل بروست Marcel Proust بتاريخ 10 يوليو عام 1871م في أوتيويل Auteuil، أحد ضواحي العاصمة الفرنسية باريس، والداه هما الدكتور أدريان بروست وجين ويل، ينتميان إلى الطبقة الثرية في المُجتمع، والده كان كاثوليكيًا أما والدته فكانت يهودية، كان بروست في صغره طفلًا ضعيفًا، وحينما بلغ تسع سنوات، أصيب بنوبة ربو كادت أن تودي بحياته. تلقى تعليمه بمدرسة Lycée Condorcet عام 1882م، ثم التحق بالجيش لأداء الخدمة العسكرية، وبعدها درس القانون والفلسفة واشتهر بكونه بارعًا في المُناقشة والجدل، وتميز بأسلوبه الساخر وتقليد الآخرين، واعتبره البعض شخصًا مُتكبرًا ربما لأصوله الثرية.

كتب بروست مجموعة من المقالات النقدية والقصص



القصيرة لصحيفتي La،Le Banque Revue blanche عام 1896م، كما نشر أول أعماله الأدبية بعنوان Les Plaisirs et les jours "المسرّات والأيام"، وهو عبارة عن مجموعة من القصص القصيرة والمقاطع النثرية والشعرية التي تصف الفنانين والمُوسيقيين.

حاول كتابة روايته الأولى عام 1895م، لكنه لم يكن واثقًا من قدراته؛ فتخلى عن إكمالها عام 1899م، هذه الرواية عنوانها Jean Santeuil "جون سانتويل"، وقد عمل المُحرر الصحفي برنارد فالوا على إعادة ترتيب فصول الرواية من المسودة التي ضمت آلاف الصفحات، والتي احتوت على بعض الفقرات غير المفهومة، بالإضافة إلى الكثير من الفقرات التي نُشرت في أعمال بروست الأخرى، وتم نشرها عام 1952م.

توفي والده عام 1903م، وبعده بعامين توفيت والدته، ودخل بروست على إثر هذا مصحة لمُدة شهرين للنقاهة واستعادة توازنه، وبعد الخروج منها، عاد للكتابة، ونشر سلسلة من المقالات بصحيفة لو فيجارو Le Figaro عامي1907م، 1908م، وللمُصادفة ففي شهر نوفمبر أيضًا عام 1908م، بدأ بروست بكتابة Contre Sainte-Beuve "ضد سانت بيوف"، نسبة إلى الناقد الأدبي الفرنسي شارل أوجستين سان بيوف، وهو عبارة عن مجموعة من مقالات نقدية لم تكتمل، توقف عن كتابتها في صيف العام التالي، ومع بداية 1909م بدأ بروست في كتابة روايته "البحث عن الزمن المفقود" حتى قبيل وفاته عام 1922م؛ نتيجة إصابته بالتهاب الشُعب الهوائية والالتهاب الرئوي.

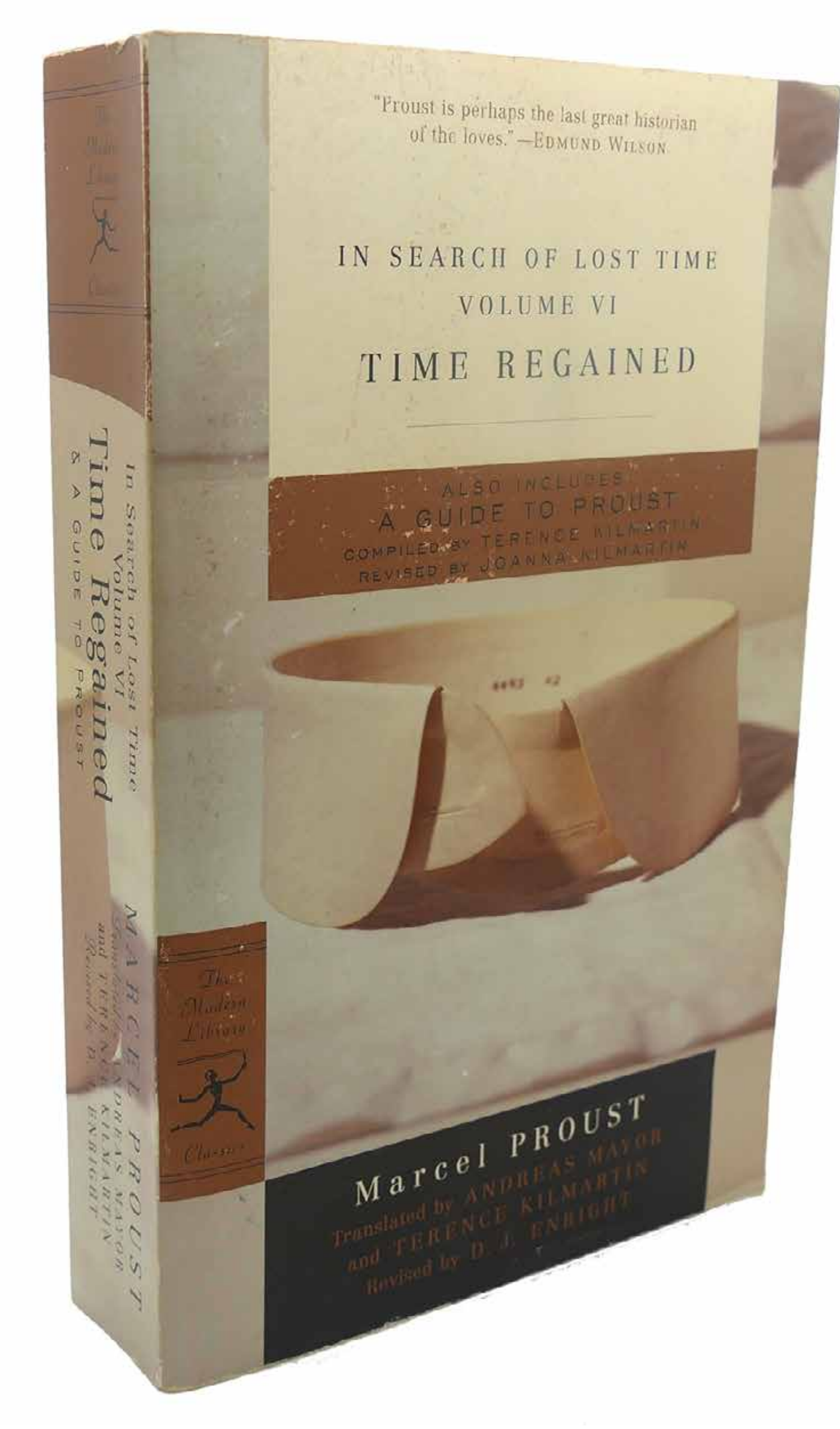
البحث عن الزمن المفقود:

بدأت نقطة التحوّل في سيرة بروست الأدبية عام 1899م، حين برز اهتمامه بأعمال الناقد الفني والكاتب الإنجليزي، أستاذ جامعة اكسفورد جون رسكين، حيث نشر بروست مقالًا عنه عام وفاته 1900م جعله من المُختصين في أعماله، إضافة إلى نشره لعدة مقالات أخرى وكذلك تعاونه مع والدته وصديقته ماري لترجمة مُؤلفات رسكين إلى الفرنسية، The Bible of

"إنجيل كاتدرائية إميان"، Amien's "السمسم Sesame and Lilies والزنابق".
كان لاطّلاع بروست على مُؤلفات رسكين ما ساعده في تكوين أفكاره الخاصة، وتخطي الصعوبات التي واجهته عند كتابة روايته الأولى، وخلال السنوات التالية أصبح خبيرا بالرجل، الذي وجد في دعوته تأكيد حدسه وعبادة ظاهرة الفن، مُكررًا مقولة رسكن المعروفة عن الدور المُهم الذي يؤديه الفن في خدمة الحقيقة.
وضع بروست الخطوط العريضة وأفكار رائعته "البحث عن الزمن المفقود À la recherche du temps perdu رغم أنه توقف حيال هيكلة ذلك كله من خلال متن الرواية، وفي لحظة ما عاد به الزمن إلى الوراء ليسترجع ذكريات شبابه التي قضاها في حديقة جده، وكانت تلك المشاعر بالنسبة إليه هي الجانب الخفي الذي منحه الانبعاث الفني الذي تحدث عنه في كتابه "ضد سان بياف"، وهذا ما جعله مُهتمًا بعرض نظرته الشخصية للحياة بدلًا من تقديم وصف واقعي لها، حيث تتبع مراحل نضوجه عبر استحضار سلسلة من التجارب التي خاضها، لتعكس ذاته الداخلية بواقعية أكثر مما تعكسه حياته في العالم. في البداية رفض العديد من الناشرين الرواية، ومنهم الناشر "جاليمار" الذي عرضها على الأديب الفرنسي "أندريه جيد André Gide لمُراجعتها، ولم تعجبه؛ وبناءً على ذلك رفضها "جاليمار"، وقام بروست بتقديمها إلى دار نشر "جراسيه" لنشرها على حسابه الخاص.
بعد نشر الرواية وحينما أعاد "جيد" قراءتها، كتب إلى بروست قائلًا: "كل الذين رفضوا نشر هذه الرواية مُلزمون بتقديم الاعتذار عن الخطأ الذي وقعوا فيه وتقديم التهاني لك؛ فلعدة أيام كنت لا أستطيع وضع الكتاب من يدي، أعترف إن رفضها كان أكبر خطأ ارتكبته في حياتي". وحينما عرضت دار "جاليمار" على بروست نشر الرواية؛ رفض مُفضلًا البقاء مع الناشر "جراسيه"، وفي عام 1916م، حصل المُؤلف الفرنسي أندريه جيد على حقوق نشر الأجزاء الباقية.

فيما بعد تم التعامل مع الرواية باعتبارها عملًا أدبيًا، وكتب عضو الأكاديمية الفرنسية "أندريه موروا"، مُقدمة لها عقد فيها مُقارنة ما بين محاولات بلزاك الروائية في القرن التاسع عشر لتصوير مُجتمع بأكمله في سلسلته "الملهاة الإنسانية"، حينما كتب عن الحياة الخارجية، وبين محاولات بروست في القرن العشرين للتعمق في الذات، ليعود الفكر الإنساني يلتقي ذاته في مركز العالم، ويصبح غرض الرواية وصف الكون من منظور الذات بالدخول مُجدداً إلى الوعي.
قال موروا في مُقدمته التي أصبحت استهلالًا للرواية في طبعتها الثانية:
"إن كامل حياة الكائنات البشرية نضال ضد الزمن، فهي تبغي التعلق بحب، صداقة، بقناعات، ولكن نسيان الأعماق يرتفع شيئاً فشيئاً حول أجمل ذكرياتهم وأغلاها، هي مُغامرة لكائن رائع الذكاء، مريض الإحساس، ينطلق من طفولته في البحث عن السعادة المُطلقة، فلا يلقاها في الأسرة ولا في الحُب، ولا في العالم ويرى نفسه مُنساقا إلى البحث عن مُطلق خارج الزمان، شأن المتصوفين من الرهبان، ويجد ذاك المُطلق في الفن مما يؤدي إلى اختلاط الرواية بحياة الروائي وإلى انتهاء الكتاب لحظة يستطيع الراوي بعدما استعاد الزمان أن يبدأ كتابه، فتنقلب بذلك الحكاية الطويلة على نفسها لتغلق الحلقة العملاقة، أشبه ما تكون بالتمثال الروحي الذي يصمد كالصخر في وجه العاديات، إنها مرثاة للدمار الذي يصنعه الزمن بالأشياء والناس إن غفلت".
إنها رحلة السعي الذي قام به بروست، طوال السنوات الأخيرة من حياته، وسط يأسه ومرضه، للوصول إلى ذلك التعبير الضروري عن علاقة الوعي بالزمن. وكان قد كتب أغلب أجزاء الرواية في نفس الوقت وقسمها لأجزاء مع إضافة فصول وأقسام أخرى لها قبل النشر. ولما شعر بدنو أجله، كان قد أنهى مسودة الرواية كاملة، وبدأ العمل على تنقيحها وتصحيح النسخ المطبوعة منها؛ لكنه توفي قبل أن يُتِّم ذلك، ولم يكن قد نُشِرَ منها الثلاثة أجزاء الأخيرة والتي قام أخوه الأصغر، روبرت، بتعديلها وتنقيحها ونشرها تباعًا.

الرواية تقارب المليون كلمة، تضمهم أربعة آلاف وثلاثمائة صفحة، في سبعة أجزاء، الجزء الثاني حصل على جائزة "جونكور" الفرنسية في الأدب عام 1919م لتكون أول رواية سيرة ذاتية تحصل على جائزة أدبية على الإطلاق.
نبذة عن أجزاء الرواية:
الجزء الأول: جانب منزل سوان Du côté de chez Swann عام 1913م:
يبدأ الكاتب فيه بالإشارة إلى مرحلة الطفولة للراوي في هذه الرواية، والتي تختلط في بعض الأحيان بالسيرة الذاتية للكاتب نفسه، سوان هو شخص يهودي معروف للمُجتمع الفرنسي، يتذكره بروست وإن كان بعض النقاد يعتقدون أنَّها رواية في جزء منها خيالية، وأن سوان بالتالي شخصية خيالية، الذي يهمنا هنا أن بروست يفصل في موضوع الزمن بأسلوب جديد حيث تلاعب بالزمن ما بين الماضي والحاضر، وصف الطبيعة في الريف والمدينة والحياة بينهما، وتناول الحياة البرجوازية في المُجتمع الفرنسي، بطل الرواية شخص ذكي، على جانب كبير من الحساسية، ويسعى مُنذ طفولته باحثًا عن السعادة المُطلقة من خلال كلِّ شيء من حوله، سواء في العائلة، أو في الحُب، أو في العالم من حوله، فلا يجدها أبدًا؛ فيضطر للبحث خارج الزمن.
الجزء الثاني: في ظلال ربيع الفتيات À l'ombre des jeunes filles en fleurs عام 1918م:
في هذا الجزء قصة حب مُختلفة عن قصة الحُب التي عاشها البطل في الجزء الأول حينما أحب فتاة تدعى جيلبرت، وظهر حبُّه لها بشدة، ولكنَّه هنا ينتقل إلى حالة نادرة بين البشر، وهي الحُب الجماعي، فقد سيطرت عليه حالة أحبَّ فيها الفتيات اليانعات الشابات جميعهنَّ، وهنَّ اللاتي التقى بهن على شاطيء بالبيك، ورغم خصوصية مشاعره تجاه ألبرتين إلا أن هذه الحالة كانت مُسيطرة عليه.
الجزء الثالث: جانب منزل جرمانت Le Côté de Guermantes عام 1920م:
يتحدث الراوي في هذا الجزء عن الحرب،



والخدمة العسكرية التي قضاها في شبابه، وقد أشار إلى تفاصيل هذه المرحلة بدقة شديدة مثل بقية المراحل، وبتفاصيل مُملَّة في كثير من الأحيان.

الجزء الرابع سدوم وعمورة Sodome et Gomorrhe عام 1921م:

يعتبر هذا الجزء من الأجزاء التي كانت مُثيرة للجدل في العالم العربي، وقد مُنعت من الترجمة سابقًا، إذ تطرَّق فيها الكاتب إلى مسألة المثلية الجنسية وتحدث عنها بكل وضوح وشفافية، وهذه نقطة سأعود إليها.

الجزء الخامس: السجين La Prison-nière عام 1923م:

في هذا الجزء تظهر شخصية الفتاة "ألبرتين" بوضوح كشخصية رئيسية وأساسية في الرواية، وهي الفتاة التي أحبها البطل من قبل رغمَ ولعه بالكثير من الفتيات الشابات، يناقش هذا الجزء انهيار أعمدة الطبقة الأرستقراطية في فرنسا، ويشير إلى الآثار التي ترتبت على ظهور الطبقات البرجوازية في البلاد وصعودها بشكل سريع مع وصولها إلى الحُكم في فرنسا، وتأثير ذلك على الأوضاع المحلية والشعب والمُستقبل، فلم يكن البطل مُتفائلًا بصعود تلك الطبقة إلى الحُكم.

الجزء السادس: الشاردة أو ألبرتين المُختفية La Fugitive Albertine disparue عام 1925م:

تختفي ألبرتين في هذا الجزء الذي يُطلق عليه الهاربة، أو "ألبرتين في أرض الشتات أو الشاردة"، وقد تحدث هذا الجزء عن اليهود بشكل مُفصَّل، حيث وصف الكثير عن حياتهم وتطلعاتهم وعلاقاتهم بمن حولهم من أفراد المُجتمع.

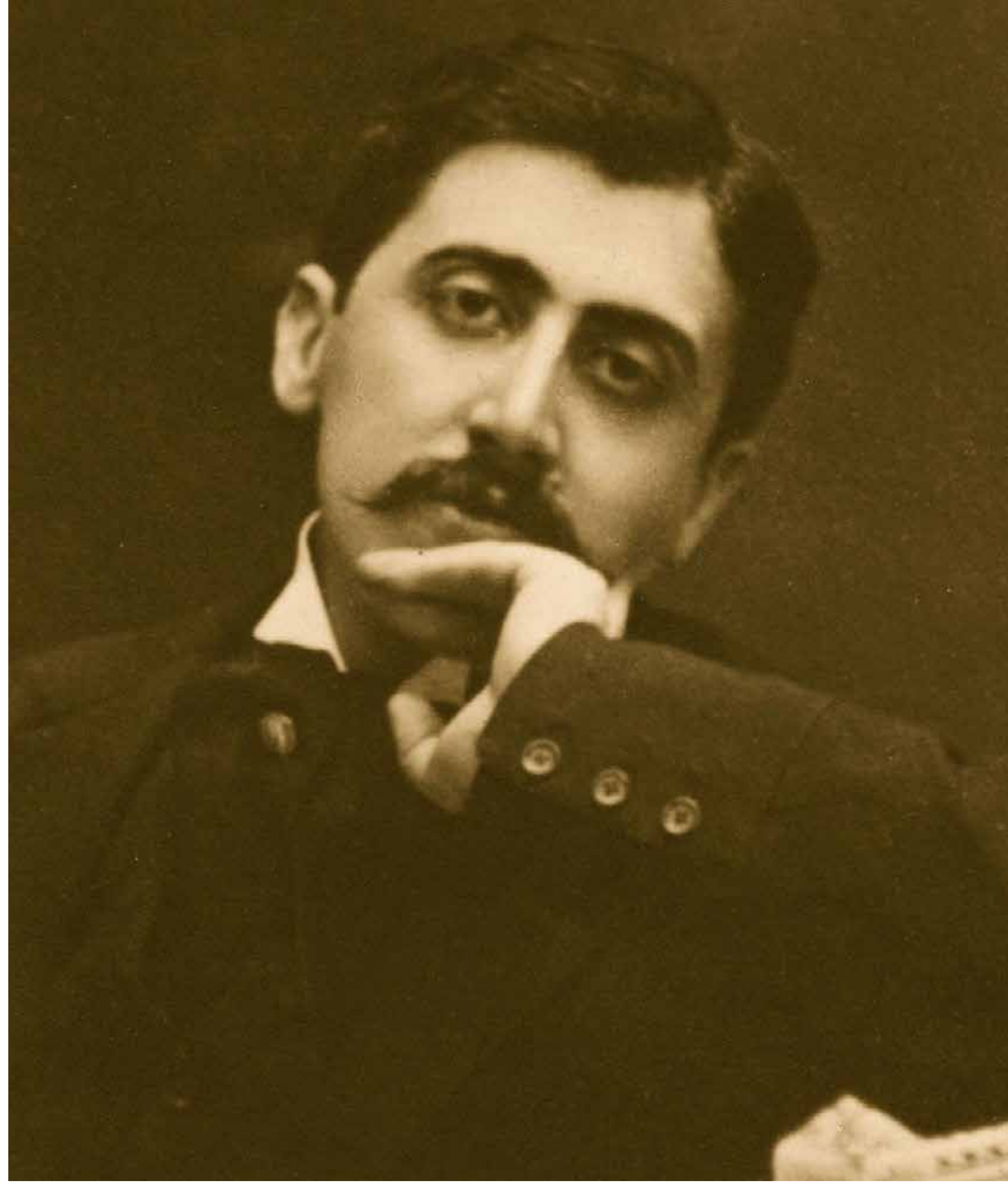
الجزء السابع: الزمن المُستعاد Le Temps retrouvé عام 1927م:

تحدَّث الراوي في هذا الجزء عن الأحداث التي جرت في فرنسا عمومًا، وفي باريس خصوصًا خلال الحرب العالمية الأولى، وانعكاسات الحرب على واقع المُجتمع الفرنسي، ليكون هذا الجزء بمثابة رحلة وداع حزينة، ودع فيها بروست شخصياته وأماكنه من خلال استعادة حزينة لكل تفاصيل المكان، والبشر، والموت الذي فجع شخصيات روايته الواحد تلو الآخر.

كيف قرأوا البحث عن الزمن المفقود؟

إن "البحث عن الزمن المفقود" واحد من أكثر الكتب التي حاولت الأقلام النقدية الكتابة عنها في القرن العشرين، أمثال "رينيه جيرار"، و"فرانسوا ماركيه"، و"ميلان كونديرا"، وغيرهم.

في كتابه "بروست والإشارات" تحدث الفيلسوف الفرنسي "جيل ديلوز" عن أن "البحث في الزمن المفقود" ليست دراسة مُكرسة للذاكرة أو طبيعة الزمن، بل هي عمل يحكي عن تعلّم بروست شتى أنواع التمرين والتدريب التي مرّ بها، حيث نتابع التطور الفكري والروحي وسط إشارات يرسلها العالم وتأخذ شكل تفسير مُتلاحق، ومثل هذا التفسير ليس بمُسلسل روائي فحسب، بل هو إرث أدبي كامل لبروست، ولذلك من المُفيد الرجوع إلى نصوصه المُبكرة كصيغة أولى لتلك



المقاطع المعروفة من أجزاء "في البحث عن الزمن المفقود"، وكما هو الحال في مُؤلفات جيمس جويس، إن عمل بروست لا ينمو أفقيا بتصاعد الأحداث، بل يغور كتوصيف في تفاصيل أعمق فأعمق لأحوال حدس سابقة، فيكون العمل النهائي لديهما ليس بلورة بل بالأحرى مُتكاملة مُترابطة، بل أحوال عودة مُفاجئة لسياقات مُحددة من جديد تمنح معنى مُغايرا للمقاطع السابقة لها، وهذا هو التلاعب الزمني الذي صنعه بروست، فذروة الحدث في الرواية لا ترتبط بطبيعة الواقع واللحظة الحالية، بل هي استحضارات الذاكرة والعودة للزمن المفقود.

أما "أندريه موروا" فلفت انتباهه شرقية "البحث عن الزمن المفقود"، وعنى بهذا افتتان بروست بليالي ألف ليلة وليلة، حينما طرح تساؤلًا حول سبب طول الرواية، وكانت إجابته تأكيدًا على أنها هي التي ألهمت الكاتب، وهذا ما صرّح به بروست داخلها؛ في أكثر من موضع منها حينما تحدث عن الشرق فقال: "لم يراود خيالي شرق "ديكان" ولا شرق "ديلاكروا"؛ وإنما الشرق القديم كما في "ألف ليلة وليلة" التي أحببتها كثيرًا، سيكون كتابًا بطول ألف ليلة وليلة ربما، ولكنه مُختلف تمامًا فلا شك أننا عندما نحب عملًا ما نرغب في فعل شيء مُشابه له، ولكن يجب أن نضحي بهذا الحُب الآني، وألا نفكر في أذواقنا، وإنما في حقيقة لا تطلب منا ما نفضله، وتمنعنا حتى من التفكير فيه. فقط عندما نتبعها نصادف أحيانًا ما تخلينا عنه". أما بالنسبة لتتابعات بروست الزمنية فقال موروا: "ينبغي تصور طريقة بروست التي لن تتغير من بعد على أنها طريقة لاعب شطرنج يتابع عدة عمليات هجومية في الآن نفسه، هو ينتقل من طرح إلى آخر، من قطاع إلى آخر، من مدينة إلى أخرى ومن جماعة إلى أخرى، ولم يكن هذا التوسع تتابعًا خطيًا كما يقص الكاتب حكاية من أولها إلى آخرها، فبروست يستعيد على العكس، بدايات ووحدات مُختصرة ليتوسع بها ويضخمها إلى حد لافت أحيانًا أو على العكس ليحذفها".

أما الباحث البولندي "ميخائيل ماركوفسكي" فيرى أن إعجاب بروست "برسكين" قد تحوّل إلى نزوع طاغٍ للتطابق معه رغم التباعد القائم بين الاثنين في شتى الأفكار والتصورات. فرسكين وجد أن العصر الذهبي لأوربا كان في زمنين: اليوناني والوسيطي، أما بروست فكان على يقين بأن جوهر الإنسان يتكشف في حقيقة طاقاته التطورية، وأن المُستقبل هو بعبارة أخرى اكتشاف فضاء رحب لتلك الطاقات.

فالذاكرة الطوعية، ذاكرة الذهن والعيون، تعطينا الماضي في هيئة واحدة فحسب، هيئة الشبه غير الدقيقة التي تتذكرها كما تذكر لوحات مصورين رديئين الا أن هذا لا يعني بأن تلك الذاكرة الطوعية التي قد يثيرها حافز جاء بالمُصادفة هي المفتاح النموذجي الذي يفك أقفال الماضي. ففي أرشيف الذاكرة تهوّم الأشباح أيضًا، فهو وفق فضاء غير مُرتب ومُقلق ملؤه الأزقة المُقفلة والتفرعات الجانبية والدهاليز المموّهة، وعلى هذا فالسارد الراوي في "البحث عن الزمن المفقود"، هو بروست نفسه، أو بروست الذي عرفناه من صفحات الرواية.

إنه تأثير "راسكين" وقناعة بروست بأن الفنان شخص يحيا وحيدًا ولا يعتبر الأشياء المرئية ذات قيمة مُطلقة، ولا يمكنه العثور علي تدرجية القيم إلا في نفسه. لأن فرض الكتابة هو فرض العثور على الذات إزاء الآخرين، بل ربما ضدهم، فمعرفة سيرة الكاتب هي المفتاح لتفسير مُنتجه الأدبي والفكري، بما يتفق مع ما ذكره بارت في كتابه "الميثولوجيا" حيث "الأنا" مفهومة وواضحة بقوة. وهكذا تكون الكتابة مفتوحة على كل الجهات، تكون سفرًا من دون بداية ونهاية، وعلى الكاتب أن يحلم

بمثل هذا السفر دائما.
قالوا عنها إنها السيرة الذاتية التي غيرت تاريخ الأدب:
ربما هي مُصادفة أخرى ونحن نحتفل بمئوية وفاة بروست هذا العام تحديدًا، وبعد فوز ابنة فرنسا "آني إرنو" بجائزة نوبل في الآداب عن حصيلة أعمالها التي تنتمي لأدب السيرة الذاتية، علينا أن نتوقف لبعض الوقت حيال فهمنا لأدب السيرة الذاتية، وتحديدًا من خلال "البحث عن الزمن المفقود"، فهي قد تكون السيرة الذاتية الأكثر أهمية في تاريخ الكتابة، لأنها طورت في الأساليب والتقنيات السردية. حيث ساهمت في تطوير أسلوب سردي جديد في حينها، أُطلق عليه اسم تيار الوعي في السرد، تشابه مع بروست كل من الإنجليزية "فرجينيا وولف"، والإيرلندي "جيمس جويس"، والأميركي "ويليام فوكنر". كل منهم أسهم في ترسيخ ما أُطلق عليه تيار الوعي في الأدب، مع بدايات القرن العشرين، بإدخال تقنيات المونولوج الداخلي على النص.
ترافقت هذه التغيرات في الأدب مع اكتشاف التحليل النفسي من قبل فرويد، وظهور نظريات الفيلسوف الفرنسي "هنري برجسون"، عن الزمن، الذاكرة ليصبح النص مونولوجًا للسارد يتلقى العالم، عبر الحواس، الزمن، الذهن وبالتحديد عند بروست، عبر الذاكرة وهذا ما جعل نظرته إلى الزمن نظرة جديدة، فلا حدود فاصلة بين الماضي والحاضر، بل كلاهما في تداخل مُستمر، فتيار الوعي يتنقل بين الماضي، الحاضر، واللحظة التي يعيشها الذهن، ليتذاوب الزمن سائلًا بلا حدود صارمة.
زمن بروست المفقود هو قبل كل شيء، الزمن الذي انقضى، هي الأحداث التي ما وعيناها تماماً ونحن نعيشها، والتي تعيد الذاكرة تشكيلها، وهو أيضاً الزمن المفقود الذي أضاعه صاحبه في البطالة، فلم يكتب خلاله شيئاً، وقد حمل في داخله نزعة الكاتب من دون أن يتوصل إلى تحقيقها أو نسيانها، فأكثر الجنات حقيقة هي تلك التي فقدناها، "السنوات السعيدة هي السنوات المفقودة"، بروست يعلم أن الأنا تتفكك إذا ما انغمست في الزمن حينما يتغير الإنسان عن ذلك الماضي الذي كان عليه. تتبدل الشخصيات في جوهرها مع الزمان وتسلسل الأحداث، وربما كما يرى بروست أنه من العبث أن نعود إلى الأماكن التي أحببناها، فلن نبصرها من بعد، لأنها كانت واقعة في الزمان لا في المكان، وأن الرجل الذي يعود إليها ليس الطفل أو اليافع الذي كان عليه حينما عاشها. فهو يحاول بعدما طُرد من جنات طفولته وفقد سعادته، أن يعيد خلقها، ويكتشف ميوله العشقية المثلية، ويعيش صراعات داخلية طويلة وأليمة، يخرج منها مغلوبًا، يحكي عن جهوده في كبح رغباته، الأمر الذي يفرض عليه الاعتراف والكتابة عن نفسه لفهمها وتحليلها عبر الرواية.
هذا يعود بي إلى شيئين، أولهما مثلية بروست التي عرف بها أغلب من حوله وإن لم يتحدثوا عنها صراحة، وثانيهما تناول بروست للمُجتمع اليهودي من خلال ثلاث شخصيات رئيسية في روايته، ورؤيته لليهود التي اعتبرها البعض مُعاداة لليهود الذين شبههم "بالشواذ جنسيًا" على حد قوله، هل كان يقصد بروست بالفعل مُعاداة اليهود؟! أرى وعن يقين أن لا، لم تكن تلك أفكار بروست، هنا يتناسى هؤلاء أن بروست كان ابنًا لسيدة يهودية، وأنه كان مثليّ الجنس أيضًا، تميزت شخصيات بروست اليهودية بالتكبُّر الشديد، ولكنه تكبُّر يخفي وراءه شعورًا عميقًا بعدم الأمان، فاليهود في نظر بروست أقلية مُضطهدة يتملّكها جنون الإحساس بالاضطهاد والارتياب الشديد في الآخرين، وكذلك مثليو الجنس الذين لم يكن سهلًا عليهم في مثل ذلك الوقت المُجاهرة بمثليتهم صراحة.
لم يكن الأمر مُعاداة لليهود قدر ما كان رؤية شفافة صادقة لهم وعنهم، إنهم لا يشبهون "الشواذ جنسيًا" سُبّة لهم وذمًا، بل لأنهما في تلك الفترة صنوان كليهما أقليّة مرفوضة ومكروهة، وبروست بشكل ما كليهما معًا.
لقد كان بروست يبحث عن ذاته التي لا يستطيع أن يطلق لها العنان، يلتقيها برحلته عبر الزمن ومونولوجاته الداخلية وتنقلاته الزمنية ليطرح التساؤلات عن الفارق بين أنا الكاتب، وبين أنا الحقيقة في حياته الشخصية، ويصل إلى أن ذات المُؤلف مُختلفة عن ذات الشخصية الحقيقية.
بما أنه يعتبر الكتابة أساس في عملية بحث الإنسان عن زمنه المفقود بين الماضي والذاكرة، ففي بداية الجزء الأول يتحدث بروست عن الكتابة باعتبارها التواصل مع نفسنا الأشد عمقًا، والتي تراجع فيها باختصار كل الأنفس الأخرى. أو كما قال الفيلسوف والكاتب "جان فرانسوا ماركيه": "كل البحث عن الزمن المفقود هو توجه تدريجي للرواية نحو تلك اللحظة التي يعترف فيها بأن الحياة الحقيقية، الحياة المُكتشفة والموضحة أخيرًا، وبالتالي الحياة الوحيدة المعيشة بالفعل، إنما هي الأدب".
أما في النهاية، فقد ختم بروست روايته بالزمن المُستعاد، حيث أكدّ على أن الحياة الحقيقية التي يعيشها المرء بامتلاء تكمن في الأدب، الأدب الذي خلق الروائي من خلاله عالمه الذي يشبه عالم ألف ليلة وليلة، عالم سينقضي في النهاية بالموت، والذي كان يستشعره بروست في الحقيقة بدنو أجله، فالموت في ذلك الوقت كان هو الفكرة التي أضحت تزاحم فكرة الحُب داخل النفس، والرغبة في الحياة والأمل، عبّر بروست عن هذا في نهاية الرواية فقال: "كانت فكرة الموت ترافقني بشكل دائم تماما كفكرة الأنا".
لقد اختصرت رحلة "البحث عن الزمن المفقود" رحلة "إنسان"، ووصفت رحلة البشر في عوالم مسكونة بالقلق والسعادة والحُب الذي يبقى احتمال تحققه واردًا، إنها الرحلة التي نستطيع فيها أن نكون أنفسنا وكل هؤلاء الآخر الذي لم نلتقيه يومًا، في حياة وحيدة مُدهشة هي حياة الأدب.
ربما أفضل ما أختتم به المقال واحد من أقوال بروست التي تختصر زمنه المفقود بلحظات قراءة العبارة: "خلال مراحل الحياة، وفي ظل تأثير بعض المشاعر الاستثنائية، قد يبوح الناس بما يجول في خاطرهم من أفكار".



أدب

مارسيل بروست ومحاكمة الذوق المدرسي!



فيصل الأحمر

الجزائر

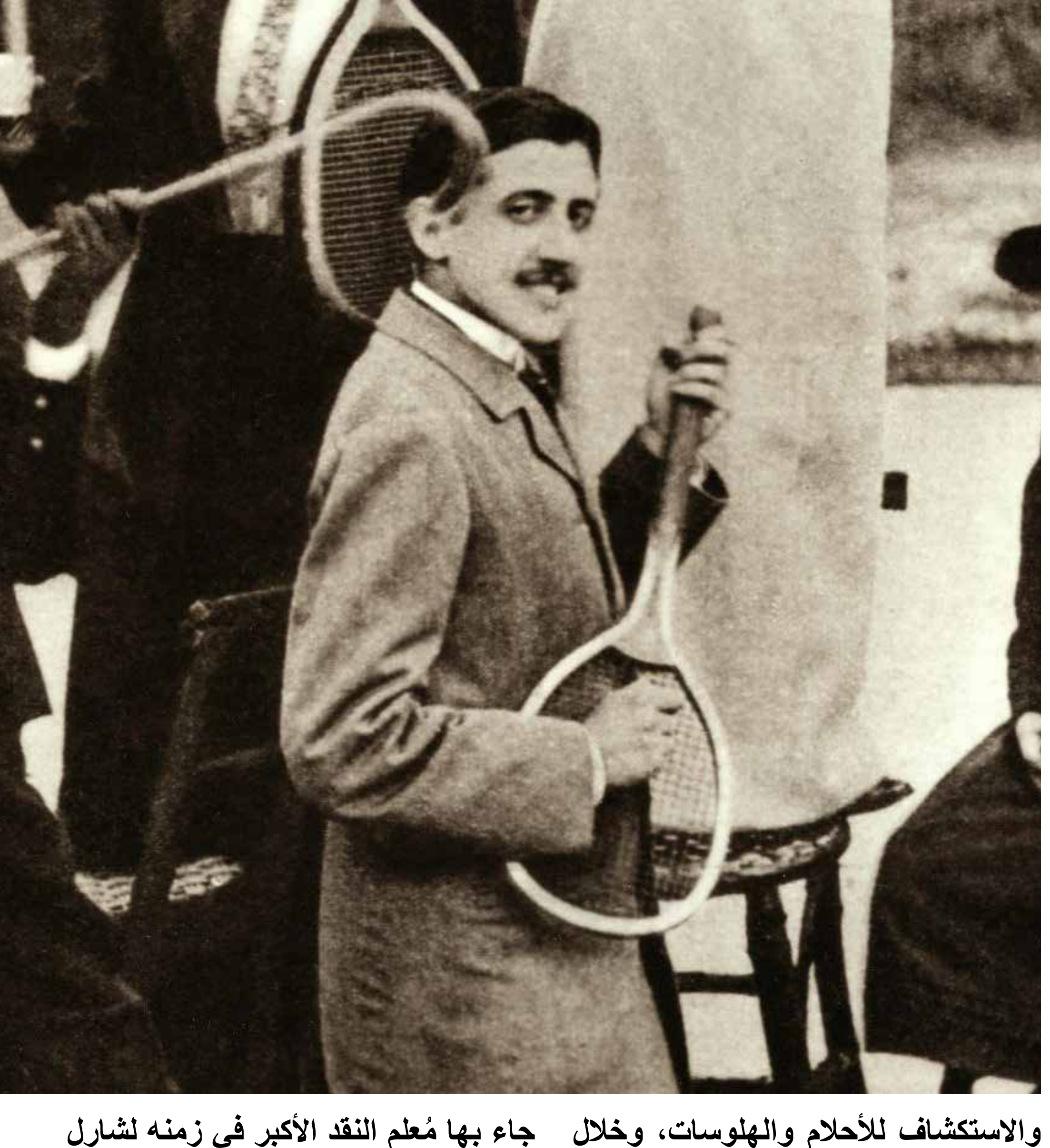
1 - فذلكة:

عاش مارسيل بروست حياته كلها في محاولات عنيدة لإثبات أولوية الوجدان على العقل- ومنه أيضا تفوق الحس والحدس على العلوم التي قضى علماء وفلاسفة القرنين الـ18 ثم الـ19 حياتهم مُحتفين به، عادين الحس والوجدان والشعور والحدس مُعطيات تقود صوب الوهم والخداع أكثر مما تقود صوب الحقيقية، فهي معطيات تجعلنا نفقد الزمن أكثر مما تهدينا صوب استعادته وإيجاده.

الجميل لدى مارسيل بروست هو أنه يلزم نفسه بإثبات هذا التفوق عن طريق الذكاء؛ تلك الكلمة التي تقف في مُنتصفات طرق كثيرة، بل إن الكتاب كله لا يفعل شيئا سوى مُعارضة منهج "سانت بوف" العقلي والعقلاني العلمي التجريبي في النقد، والذي هو شرفة فصيحة نطل من خلالها على تصوره الجمالي وعمله، لا البحث عن الوقت الضائع. مسيرة فنية تستنهض مجموعة بديعة من النقاط التي تقف ضد طريقة "سانت بوف". لذا فإننا، أولا، سوف نحاول فهم روح العصر الذي جاء فيه بروست؛ وهو عصر يشرح لنا بشكل كافٍ سر المسافة التي اتخذها هذا الأخير بالنسبة لأطروحات "سانت بوف"، ثم سيكون لزاما علينا في مرحلة تالية أن نطرح السؤال: بماذا كان "سانت بوف" يؤمن لكي نعرف بماذا كفر بروست وحسنا فعل.

2 - حواش حول روح العصر:

قد تكون البدعة الأكبر لعصر بروست هي اكتشاف اللاوعي، أي المعرفة المُستمدة من مادة نشاط اللاوعي للإنسان، ويرجع الفضل في إبرازها إلى ثلاثة كتاب مجدّهم السرياليون، أولهم الفيلسوف "هنري برغسون" الذي أظهر بدراسته عن الحدس الحاجة إلى توسيع حدود الذكاء المنطقي، ثم جاء "أندريه جيد" ليذيع تعاليمه الشاعرية حول توكيد الذات في كتابه "طعام الأرض"، أما الثالث- وهو الأهم- فهو "فرويد" الذي تكوّن نظرياته المُضيئة عن اللاوعي



المبدأ الرئيسي في المذهب السريالي.
يقول "هربرت ريد" في حق السيرياليين مثلا؛ وهم معاصرو بروست وربما يشكلون معه انعكاسا جيدا كل للآخر على مرآة الابداع- مع احترام المسافات الجمالية اللازمة: "إنني أشك في أن السريالية كان يمكن أن توجد في صورتها الراهنة لولا "سيجموند فرويد"؛ فهو المُؤسس الحقيقي للمدرسة، فكما يجد فرويد مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها في مادة "الأحلام"، كذلك يجد الفنان السيريالي خير إلهام له في نفس المجال، إنه لا يقدم مُجرّد ترجمة مصوّرة لأحلامه، بل إن هدفه هو استخدام أي وسيلة تمكنه من النّفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الوعي، بل أيضا بالعناصر الشكلية في أنماط الفن المألوفة".
إن الفنان مرحلة ما بين الحربين، يدرك أن الحياة العقلية توجد عند مستويين: أحدهما مرئي ومُحدد الإطار والتفاصيل- وهو الإطار الذي عاش مُنحصرا فيه سانت بوف- والآخر وهو الجانب الأهم من الحياة العقلية، محجوب، غامض، غير مُحدد، والإنسان ينجرف خلال الزمن- المفقود أو المُعلق- مثل جبل جليدي عائم يطفو بشكل جزئي فوق مستوى الوعي، وهدف الكاتب سواء أكان شاعرا أو مصورا أن يجرب ويدرك بعد أبعاد وخصائص العالم الخفي، فقد كان هدف الفنانين السرياليين مثلا- ولا نحسب بروست بعيدا عنهم- هو الاقتراب من اللاشعور، ثم رسم محتوياته بطرائق وصفية أو واقعية، وكذا تحطيم القيود الجسمية بين الشعور واللاشعور، بين العالم الداخلي والخارجي، ثم إبداع عالم سيريالي. والطريق إلى اللاشعور هو الأحلام.

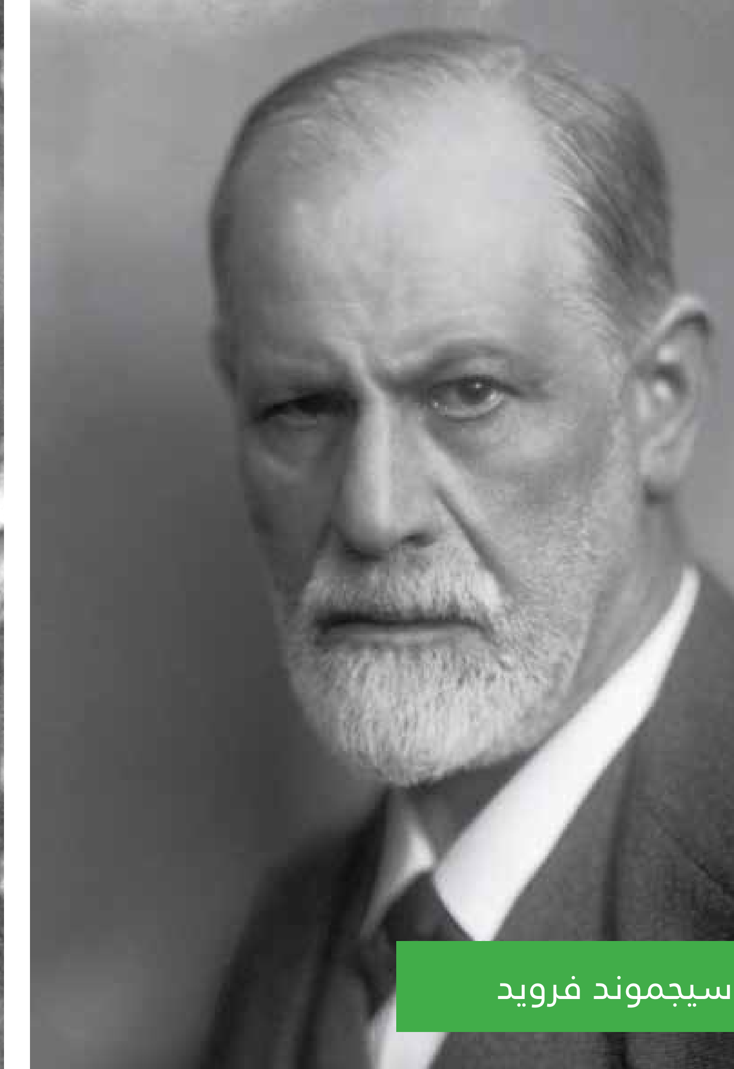
يظهر الاهتمام الجيد بالأحلام من خلال تعريف "بريتون" لها في "البيان" الأول عام 1924م الذي قال فيه: إن الحركة النفسية التلقائية في أنقى حالاتها، والتي يمكن للمرء أن يعبر عنها لفظيا، بواسطة الكلمة المكتوبة أو أي شكل آخر، هي النشاط الحقيقي للفكر، إن التعطيل المُؤقت للوعي يمكن الوصول إليه أساسا من خلال الحث والاستكشاف للأحلام والهلوسات، وخلال هذه العمليات يختفي التمييز بين تحرير اللاشعور والجنون. ويقول "بريتون" فيه: "إنني أستطيع أن أقضي عمري كلّه فاتحا عينيّ على اتساعها مُحدقا في أسرار الجنون ".

على هذا فإن البطل الجديد- في روايات مثل البحث عن الزمن المفقود- هو الإنسان غير المُنسجم، الحالم أو الغارق في تأملاته، وربما هو البطل المُنحرف نفسيا والذي يقترف الأفعال اللامنطقية، إنه يمثل ما يدعوه علماء النفس بالمزاج الانفصامي، وهو مزاج اكتسب شهرة كبيرة في تلك الفترة وقبلها بقليل فقط، كما هو الحال عند بروست، وقبله دوستويفسكي، وجيد، وألفريد جاري وغيرهم.

3 - بروست في مواجهة أشباح "سانت بوف":

ما هي القيم والمبادئ النقدية الشهيرة التي صنعت مُنعرجا تاريخيا مُهما، والتي جاء بها مُعلم النقد الأكبر في زمنه لشارل أوغست سانت بوف؟
الخصيصة الجيدة لهذا المذهب قد تكون هي اقتباس طرائق العلوم الطبيعية في الميدان الأدبي، ليكون "سنت بوف" في النقد الأدبي مثل "كلود برنار" في الطبيعيات. لقد كان "سانت بوف" يحلم ببلوغ نقطة الوصف العلمي الموضوعي للظروف التي يظهر فيها العمل. فقد كان يرى حياة الكاتب مُؤدية، بالضرورة، وبشكل سببي منطقي، وغير قابل للتجنب إلى تشكيل أعماله الأدبية "رؤية عرفناها نحن العرب بشكل ما من خلال كتاب الأغاني الذي ذهب من باب الصدفة أو التخاطر أو ربما التقارب المعرفي في الاتجاه نفسه؛ ولكن هذا ليس موضوعنا طبعا".
لهذا نرى "سانت بوف" في مسيرته النقدية عاكفا بشكل مرضي على كتابته سير الرجال العظماء، وهي أداة لا غنى عنها لفهم النصوص حسب رأيه، بل إنه في الكثير من الأحيان يولي أهمية لهذا

أندريه بريتون



سيجموند فرويد

المسار السيري أكثر مما يوليه للتوغل في النصوص عينها؛ وهذا أكبر مُشكل واجهه بروست مع الناقد الكبير.

إن هذه الدراسة الأخلاقية للمُؤلفين المشهورين ستجعل من المُمكن إنشاء التقسيمات الرئيسية لما يسميه سانت بوف "عائلات الأرواح". من خلال تحليل شخصية الكاتب، وهو الموضوع الذي يعترف بتعقيده وبتفاصيله الكثيرة.

إن هذا الاتجاه في التفكير يلحق الناقد الجهبذ بمُفكرين في أصول الأنواع من أمثال داروين، أو لامارك، أولئك الذين يعتقدون بالدور الكبير للظروف المُحيطة في رسم معالم الحياة والفكر، أو لاستنتاج شخصية الكاتب وشرح عمله وفقًا لطفولته، وتعليمه، وعرقه، وبيئته، وما إلى ذلك، بل إنه سيذهب إلى حد الادعاء أنه يمكن للمرء أن يعرف الرجل من خلال مُراقبة جمهوره: "أخبرني من هو المُعجب بك، ومن يحبك وسأخبرك من تكون"!

"سانت بوف" كباقي علماء البيولوجيا وعلوم الطبيعة في زمنه مُقتنع بأن الكتاب هو نتاج عبقري يمكن الكشف عن قوانينه من خلال رسم خطاطة تطور أوضاعه الحياتية من ميراث وأصول وعوائل وسلالات وأعراق، ثم من ظروف اجتماعية بشكل ما؛ وبالتالي فإن حل لغز الفن سيكون في علم البيولوجيا، وربما في العلم بالنفس البشرية في قوانين تعيد نفسها بطريقة آلية. ليس من المُستغرب أن يكون هذا النموذج، المُحمّل بوعود الحقيقة بالموضوعية العلمية، قد انتصر على العالم الأدبي.

4 - بروست ناقدا:

أين تقع تحديدا الطفرة البروستية يا ترى؟

إن بروست ممن يقدسون الرؤيوي على حساب المدرسي. إنه ينتمي إلى مدرسة البداهة التي تحتفي بالنوافذ الداخلية أكثر من إعلائها لشأن التمذهب والوفاء للأساليب التي نتعلم مطولا أنها أجمل ما في الأدب، لكي نطالب بدورنا بالتنكر لها لأجل تحصيل أسلوب خاص بنا. تعليم يؤدي بصاحبه إلى الجنون، أو العبقرية: نقدس لسنوات طويلة كل ما هو وارد في تاريخ الأدب لكي نطالب بعد التحصيل بنسيان كل ذلك لأجل إظهار بصمتنا الخاصة.

ها هو ذا يفضل التنامي الداخلي للصورة الأدبية على نموها الخارجي، فالوجه الذي نصفه في روايتنا مثلا هو ذلك "الوجه الذي نحبه، وهو وجه شكلناه بمظهر خاص جدا، إذ فيه قليل من هذا الخد الذي عرفناه، ولمحة من ذاك الأنف الأليف، وفي المحصلة هو تشكيل واحد تعود أصوله المنجمة إلى آلاف الأشخاص، ولكن الكتابة تمكننا من أن نجعله ينبع وكأنه آتٍ من شخصٍ واحد" (ضد سنت بوف، ص 79).

إن التقدم الفني، والتطور الجمالي الذي تلى هذه النظرية الجمالية محض وهم بالنسبة لبروست، فهو يرى أن "كل شيء كامن في الفرد، كل فرد يبدأ من جديد، على حسابه الخاص ومن منطلق تجربته الفريدة، المسيرة الفنية أو الأدبية؛ وأعمال الأسلاف والسابقين لا تشكل، كما هو الحال في الميدان العلمي، حقيقة مُكتسبة، تتركها الأجيال السابقة لكي يستفيد منها أولئك الذين يأتون في أجيال لاحقة.

الكاتب العبقري اليوم ينطلق من فراغ تام. إنه ليس أكثر تقدمًا من "هوميروس" في

نهاية الأمر" (ضد سانت بوف، ص 124).
يعارض بروست تماما نظرية التطور التي يؤمن بها سانت بوف. إنه يعارض فكرة السلاسل السببية، ولا يؤمن بحتميات جمالية تفسرها الدورات التاريخية. العالم الأدبي مبني حسب وعيه على قطائع مُستمرة يبررها الإبداع.

الإبداع:

الإبداع هو إتيان بأشياء جديدة هي بنات نفسها.

العمل الأدبي لا يمتلك تاريخا. إنه هو نفسه تاريخ نفسه ومُستقبلها.

يبحث العلماء والبيولوجيون عن خصائص النوع التي يصبح الفرد تمثيلا سلبياُ مطيعا نموذجيا لها. أما العباقرة فيظلون يبحثون عن الذات. الذات المُتميزة. هذه الذات العميقة "التي يجدها المرء فقط من خلال تجنب فخاخ ذوات الآخرين، إنها الذات التي تعرف الآخرين، الذات التي انتظرت- بينما كان المرء يخوض مع الآخرين الخائضين- أن يشعر المرء حقًا بفرادة الواقع المُتميز، والذي ينتهي به مطاف وصفه وتذوقه لدى الفنانين فقط" (ضد سانت بوف، ص 131).

لا ينكر بروست الاعتماد على الذكاء، ولا يلغي التجارب السابقة، وهو ليس واقفا وقفة مُحتدة ضد التاريخ، ولا يمكننا اتهامه بالتنكر لطبيعة بشرية تصبغ التجارب كلها، ولكنه إذا ما تعامل مع الأدب وجد نفسه إزاء الذات العميقة التي لها زمن غائر في أعماقنا، زمن لا بد من البحث عنه، ولو كلفنا ذلك آلاف الصفحات الجميلة التي يمكن لها أن يتكون مملة.

المرجع لدى بروست هو الذكريات بكل ما فيها من إمكانيات الخطل، بكل غموض فعل التذكر. إنه عمل الاستبطان بكل ما يحيط به من شعور بالحلاوة يخالطه شعور باللاجدوى سيرا عموديا صوب هذه الذات العميقة التي يحدث لها أن تخادعنا بتشابيه كثيرة، بنسخ غير واضحة ومبتورة من ماضٍ يلبس حلل حاضر الذاكرة الأبدي.

وهكذا يدين بروست النزعة الطبيعية لصالح الانطباعية: "هذه الحقيقة المُتمثلة في انطباعات الخيال، هي حقيقة ثمينة جدًا، والفن الذي يدعي أنه يشبه الحياة، بقمعه، يقمع الشيء الثمين الوحيد في مُمكنات هذه الحياة" (ضد سانت بوف، ص 80).

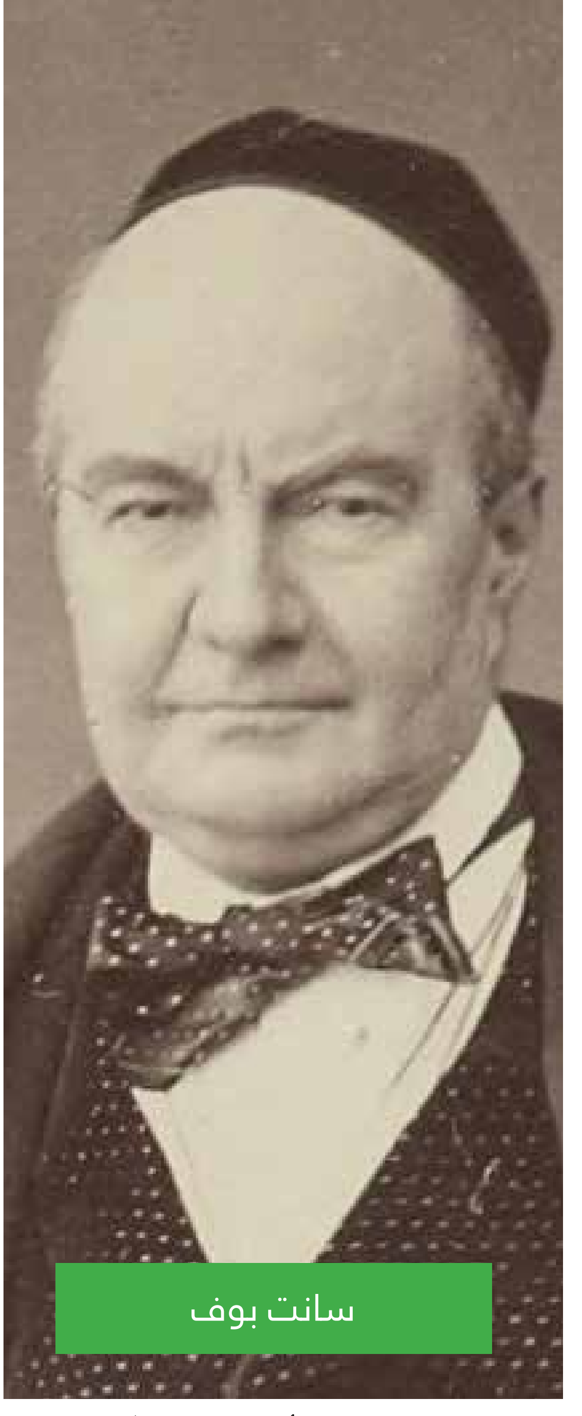
هذا يعني أن معرفة العالم التي تخلو من أي شعر هي معرفة قاصرة كما سيقول هايدجر في المرحلة نفسها. ويعني بأننا حينما يقودنا العلم صوب الخراب- كما فعل ذات حربين عالميتين، أولاهما كانت تحاصر بروست وعمله الكبير في البحث عن الزمن المفقود- فإن الشعر وحده يمكنه إنقاذنا؛ لأنه سوف يذكرنا دوما بالإنساني المعول عليه، الكامن بداخلنا- كما سيقول أحد تلامذة هايدجر المُتأخرين، "جيورجيو أغامبن" بعد ذلك بكثير.

5 - النقد البروستي بعيون الحاضر:

ماذا يبقى من هذا الكتاب ومن محتوياته القيمة اليوم؟

يجيبنا النقد اليوم ناطقا بخلفيات صارت تعد من مُكتسبات النظرية النقدية. وربما يكون لنا في النقدين الفينومينولوجي أولا، ثم الفلسفي عموما الكثير من الأصداء التي تستعيد أفكار بروست المُبكرة بأشكال مُتعددة من دون ذكر اسمه في الكثير من الأحيان.

يمكننا في هذا المقام أن نعود لنستذكر المخرجات الجمالية- وبها ترتبط دوما في الفلسفة المُعاصرة المخرجات السياسية- لآراء بروست الجمالية والنقدية. وتجدر هنا الإحالة على عمل الفيلسوفين الفرنسيين المُهمين "جاك رانسيير" الذي يرى خلف الفني الجمالي ما هو سياسي دائما، وكذا "آلان باديو"، الذي ينوي مُنذ ستين سنة تقريبا التفكير في السياسات على تعددها، ولكن أيضًا في النظريات العلمية، والحلقات الرومانسية، والتكوينات الفنية. في الواقع، في الأخير كما في المجالات الأخرى لفكره، يرى أن ذاتية التجربة الفنية والفلسفية غير قابلة للاختزال إلى مفاهيم الفلسفة؛ وذلك هو تحديدا ما كان يقوله بروست، الذي أراد طوال مُرافعته ضد سانت بوف "التفكير في التفرد نفسه، ليس من خلال المفاهيم، ولكن من خلال جعل الذاتية في العمل مسيرة صوب هذا التفرد أو صوب ضرورة التفرد هذه". ويجب على الفيلسوف لاحقا طبعا أن يدرك أن هذه الأنشطة هي من عمل الموضوعات، وأن يمارس ذاتيته تجاهها، لا أن يحيطها بخلفية جالبة للخلط ومولدة للخطأ: خلفية البحث عن أنساق عامة وشاملة تسير كل الموضوعات حسب مسارات حتمية مُتعالية.


سانت بوف

إن مهمة الفلسفة بصفتها "تخصصا غير جمالي بالدرجة الأولى والأولوية"، تتمثل في محاولة إضفاء هذا الطابع الذاتي على هذه الذاتية المُتأصلة في التجربة الجمالية؛ وبالتالي المُتأصلة في التجربة البشرية، إنها كما يقول "باديو": محاولة إعادتها إلى شخصياتها الخاصة، كمواضع لتلقٍ خاص جدا، وذي خصوصية عالية.



أدب

بروست الذي حذّرنا من القراءة!



لونيس بن علي

الجزائر

إنّ الصورة النمطية التي ترسخت عن "مارسيل بروست" -1871 1922م أنه صاحب رواية "البحث عن الزمن المفقود"، وهي رواية ضخمة ذات معمار شاهق. وليس غريبا أنّ هذه الرواية النهرية قد شكّلت تحديا كبيرا للقرّاء، بالنظر إلى حجمها الكبير جدا، والتي جاءت في سبعة مجلدات ضخمة- طريق سوان، تحت ظل الصبايا المُزدهرات، طريق غيرمانت، سدوم وعمورة، الأسيرة، ألبيرتين التي اختفت، الزمان المُستعاد- فحتى الناشرون أنفسهم تحفظوا من نشرها، ليس بسبب ضخامتها فحسب، بل لأنها بدت أنها لا تقول أي شيء، على النحو الذي كتبه "جاك مادلين": "مع انتهاء سبعمئة وعشرين صفحة في هذه المخطوطة، بعد عناءات لا حصر لها بسبب الغرق في تطورات أحداث عصية على الفهم، ونفاذ صبر مليء بالسخط لعجزه عن الوصول إلى السطح- ليس لدى المرء دليل، ولو دليل واحد، يمكّنه من فهم ما يدور هنا". "ألان دو بوتون، كيف يمكن لبروست أن يغيّر حياتك، تر: يزم الحاج ص43".

أما الصورة الأخرى التي ترسّخت عنه فهي صورة القارئ الكبير؛ إذ ألّف بروست كتابا بعنوان "أيام القراءة" نقلته إلى اللغة العربية "زهرة مروة" مُؤخرا، وحسب المُترجمة فإنّ هذا الكتاب هو من أهم مُؤلفاته بعد روايته الكبيرة "البحث عن الزمن المفقود".

في هذا الكتاب الذي نشره عام 1905م سنتعرّف على تصورات بروست عن القراءة، مُتكئا على ذكريات الطفولة، وعلاقته الأولى بالكُتب، والتي تطوّرت إلى ما يشبه نظرية خاصة في "القراءة".

يعود أصل هذا الكتاب إلى اكتشافه لأعمال الكاتب الإنجليزي "جون رسكن"، بعد أن مرّ بمرحلة التوقف عن الكتابة بعد محاولات لكتابة رواية باءت جميعها بالفشل. وقد تمخض عن هذا الشغف بهذا الكاتب اكتشافه للفوائد الحقيقية للقراءة، أي القراءة التي تحددها الأهداف.

لقد اكتشف بروست كغيره من الكتّاب القراءةَ في سنّ

أيّام القِراءة
مارسيل بروست
ترجمة
زهرة مروّة

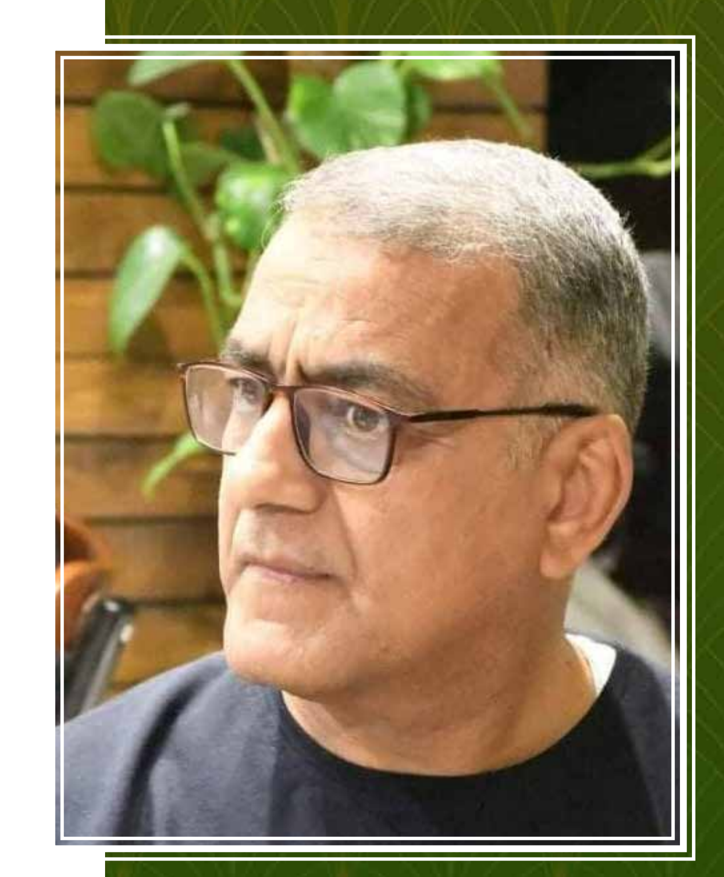
مُبكّرة، فالقراءة في مرحلة الطفولة مثّلت بالنسبة له ذاكرة ذلك الزمن، وهو فضلا عن ذلك وصفها "بالمُتعة الإلهية".
ساهمت حياته البرجوازية في الاستغراق في هذه المُتعة، فكان يجد الوقت الكافي للقراءة، بما فيها تلك الأوقات التي يكون مسموحا له فيها بفتح كتاب، مثل أوقات الغذاء الطويلة، أو في الليل عندما يخلد الجميع إلى النوم، فكان يعمد إلى إشعال شمعة خفية، والاستمرار في قراءة روايته المُفضلة، وقد يستمر إلى وقت مُتأخر من الليل إذا ما كان في فصولها الأخيرة.
كانت القراءة ليلا، طريقة لمقاومة شراسة الأرق، لكنه كان يعي خطورة أن يُكتشف أمره. فالقراءة ليلا كانت محظورة. وقد عبّر بروست عن علاقته بالليل وبالسرير في روايته "البحث عن الزمن المفقود"، وهو ما تكشف عنه جملتها الافتتاحية: "كنت مُنذ زمن طويل مُعتادا على الذهاب إلى الفراش باكرا". كتبت "جيرمين بريه" في كتابها "مارسيل بروست والتخلص من الزمن": "يقدم الراوي نفسه- أي راوي البحث عن الزمن المفقود- أوّل الأمر في غرفة نومه المُنعزلة المُحاطة بالعتمة، رجلا برمائيا يبرز من التخوم المُتراجعة التي تقع ما بين النوم واليقظة" "تر: نجيب المانع".
لقد شكلت هذه الذكريات لحظات ساحرة؛ فهي تترك أثرا لا يمحى في ذاكرة الكاتب. فجاء كتابه "أيام القراءة" كنوع من الاحتفاء بتلك الذكريات واللحظات التي لا تُنسى. فالطابع الذاتي في هذا الكتاب كان واضحا، لكنه لم يؤثر في نسق أفكاره حول القراءة والكتابة.
لقد صاغ بروست الكثير من التصورات حول القراءة؛ مثل تمييزه بين القراءة والمُحادثات، أي بين الكتب والأصدقاء. وحسب نظرته فإنّ الفارق الجوهري بينهما هو في "طريقة التواصل" بأحدهما؛ فمع الكتاب يتحقق التواصل في شكل انغماس لذيذ في العزلة، وهو ما يتبدد أثناء المُحادثة. إنّ العزلة هي جوهر القراءة.
سيطرح بروست سؤالا مُهما: فيما تفيدنا الكُتب؟ يجيب بقوله: إنها تجعلنا نتأمل الجمال الفائق الدي مكّنه الجهد الذي يبذله العمل الأدبي والفني. أما هذا الجهد فهو الذي يرفع جزءا من حجاب القبح والتفاهة الذي يجعلنا غير قابلين للشفاء أمام الكون. لكن المُفارقة الطريفة في كتابه هذا هو أنه حذّرنا من القراءة. وقبل ذلك حذّرنا من الإجلال الوثني للكتب. صحيح أنّ للقراءة دور صحي في حياتنا، لكن بروست حذرنا من تهميش الحياة على حساب الكُتب، فتغطي عنها.
لهذا دافع عن ذلك النوع من القراءة الذي يربطنا بالحياة، أي بالقراءة التي لها هدف مُحدد. وهو ما أشار إليه "ألان دو بوتون" في قوله: "بالنسبة إلى شخص كرّس حياته للأدب، أظهر بروست إدراكا فريدا لمخاطر أخذ الكتب بجدية كبيرة، أو بالأحرى اعتناق موقف تبجيلي عبودي حيالها سيتسبب في الواقع، وإن بدا على شيء من الإجلال، بخلق صورة زائفة عن الإنتاج الأدبي". "كيف يمكن لبروست أن يغير حياتك، تر: يزن الحاج، ص200".
إنّ القراءة عند بروست هي التي تجعلنا نكتشف ما نحسّ به، وما يغذي تجاربنا الخاصة. والقارئ ليس الذي يضحي بأحاسيسه وأفكاره وتجاربه لأجل أفكار الكُتب، لأنّ على القراءة أن تكتسب القدرة على المقاومة، لأجل الحفاظ على استقلالية القارئ.



أدب

قراءة مارسيل بروست

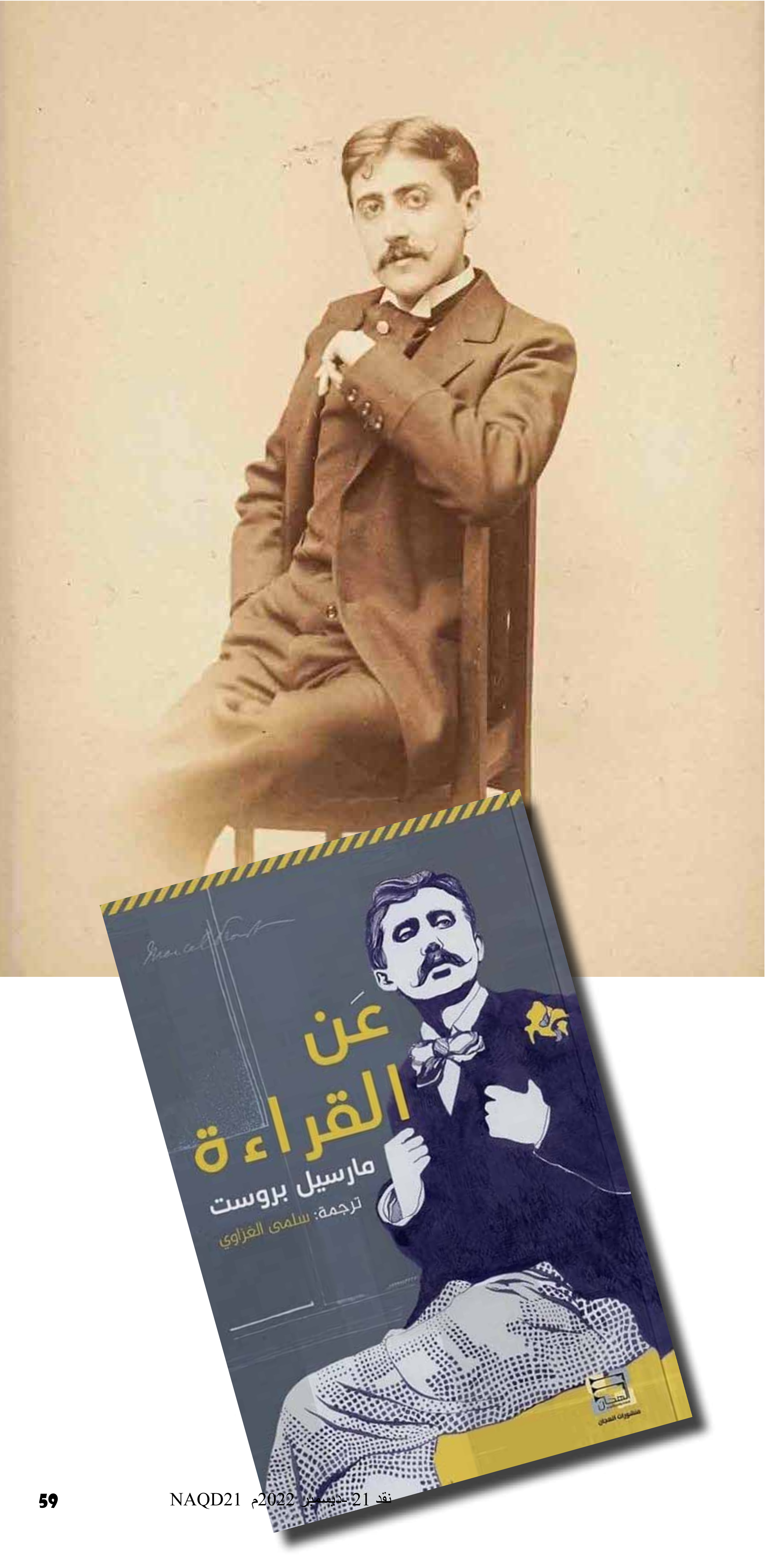
"القراءة تتمثل، بالنسبة لكلِّ واحدٍ منّا، في الاستمتاع بالقوّة الفكرية التي تمنحها لنا الوحدة".
"مارسيل
بروست"



د. لؤي حمزة عباس

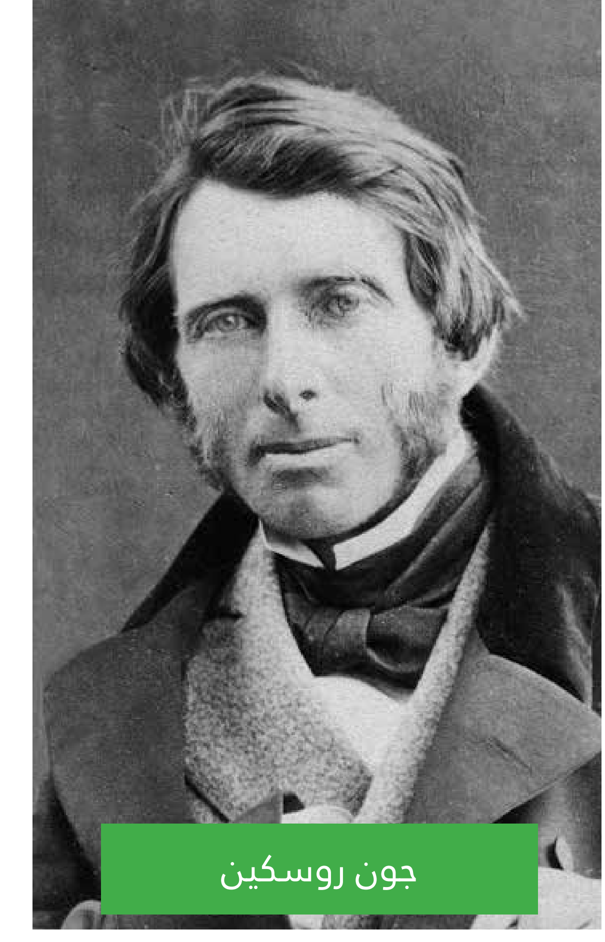
العراق

القراءة وجه الكاتب الأصلي بملامحه التي تشحب وتختفي مع السنوات؛ فيعمل على استعادته في كلِّ ما يكتب، ملمحاً بعد آخر يدفع عنه الضباب، أو هكذا يحلم، وهي، على هذا النحو، مُغامرة بعيدة من مُغامرات الخيال، وإنصات عميق للتجربة الإنسانية في حضورها الفردي، وسفر مُتصل خارج حديّ الزمان والمكان، يمنحنا في كلِّ مرّة ما يعمّق تصوراتنا عن ذواتنا وعن العالم، في كتاب "عن القراءة"[1] يقدّم مارسيل بروست 1871- 1922م رؤيته عن القراءة وعوالمها، ويبيّن موقفه منها ومن التجربة القرائية، موثقاً علاقته الشخصية بالكتب والمُؤلفين الذين قرأ لهم وحاورهم وتأثر بهم، والحديث عن عوالم القراءة بوصفها مزيجاً من الذكريات، والتأملات، والتساؤلات التي تسهم إلى حد بعيد في رسم ملامح كلٍّ منّا واستعادة وجهه.
الكتاب، في الأصل، مُناقشة لأفكار الناقد الإنجليزي جون روسكين 1819- 1900م، التي قدمها في مُحاضرتين مُؤكداً فيهما على أن القراءة "فعل عام، جماعي، من المُحبذ مُمارسته في المكتبات العمومية"، وقد عارض بروست هذه الرؤية مُبيناً أن القراءة مُحادثة مع أناس أكثر حكمة من الناس الذين نتعرف إليهم عن كثب، فلا يمكن "للقراءة أن تتنكر في هيئة مُحادثة ولو كان ذلك مع أكثر أبطال الرواية حكمة"، وبذلك يقدم كتاب "عن القراءة" رؤيتين تعمل كلٌّ منهما على وضع القراءة في موضع خاص من مواضع المعرفة، ببعدها الاجتماعي، كما يذهب روسكين بوصفه مُفكراً اجتماعياً، وبُعدها الفردي، كما يرى بروست، لتُسهم بالنسبة لروسكين، بصياغة الجانب الاجتماعي في كلِّ منّا، في حين ترمي، في تصوّر مارسيل بروست، لما هو أبعد من تمجيد



الانسان، فهي "أنشودة بوسع أي عاشق حقيقي للكتب أن يسمعها، يستمتع بها ويفهمها"، وهي درب رفيع من التوحّد، تتعدّى ما هو غير مُجدي في علاقتنا مع الآخرين، "الصداقة مع الكتاب على الأقل صادقة، ولو كنا نربطها مع شخوص خيالين، وكتّاب راحلين أو غائبين، الشيء الذي يمنح هذه الصداقة بُعداً مُؤثراً وخالياً من المصالح"، تترفع القراءة، في تصوّر مارسيل بروست، عن كلِّ ما هو آني خاضع لشروط المنفعة التي غالباً ما تحكم علاقاتنا اليومية، "ففي القراءة تعود الصداقة إلى نقائها الأصلي، مع الكتب لا مجال للمُجاملة". تكشف القراءة رؤية بروست الجمالية، ومبادئه، وتذوقه، ليضعه حديثها مع مُثقفي عصره المشغولين بالإبداع في وجوهه المُختلفة، التشكيلية، والمُوسيقية، والمعمارية، فضلاً عن أقدم الإبداعات الأدبية، وهي تجد في القراءة أفق حياتها، إنه يعمل، من خلال القراءة، "على استخلاص الجمال من كلِّ شيء"، ويحرّرنا من أوهامنا. إن القراءة، بتصور بروست، ليست مُنفصلة عن مُجمل ما يحيط بنا من أشياء وأفعال، وهي تُدخلنا في انسجام كامل مع كلِّ شيء من حولنا، وبها نكون أكثر حساسيةً وقدرةً على أن نؤثر بما حولنا ونتأثر، إن القراءة بهذا المعنى تضعنا في قلب إيقاع الوجود، نُنصت إلى نغماته الخفيّة ونسمع إيماءاته البليغة، "لم يكن لدي سوى رفقاء يحترمون القراءة للغاية، كالأطباق المُزخرفة المُعلّقة على الحائط، الرزنامة المُمزّقة منها حديثا ورقة البارحة، بندول الساعة ونار المدفئة اللذان يتكلمان دون أن يطلبا منا جوابا، وكان كلامها الناعم، المُجرّد من المعنى عكس أحاديث البشر، لا يشكل التباساً في معنى الكلمات التي نقرأها".

يوسع كتاب "عن القراءة" تصوراتنا عن بروست بوصفه قارئاً فريداً، وهو يجعل من فعله القرائي مادةً للحديث عما تخلّفه القراءة من سحر في دواخلنا، سحر يستمر في مراحل حياتنا كافة، ليمتزج ويتداخل مع تجاربنا النفسية والاجتماعية كلما تقدّمنا في العمر حتى يغدو أخيراً جزءاً عزيزاً مما نستعيده من الذكريات.


جون روسكين

ترتفع القراءة لدى مارسيل بروست وتسمو فتكون "عتبة الحياة الروحية"، إنها تنفلت، بهذا التصوّر، من مدار آنيتها لترسم دورتها في قلب الوجود، وتحافظ على موقعها بين النسيان والتذكر، ننسى لنقرأ ونقرأ لنتذكر، كما أن الكتابة لا تكون من دون محو، لا قراءة بغير نسيان، على طرس الوجود تحقق حياتنا الروحية عتبتها وهي تواصل الحضور بين محو وكتابة، لتكون هي المحو وهي الكتابة في آن، وهي الطرس مثلما هي الوجود ذاته، عن أيام الطفولة يتحدّث بروست مُتخيلاً أنها مضت من دون أن نعيشها، "الأيام التي أمضيناها رفقة كتاب من كتبنا المُفضلة"، يحضر النسيان هنا ويحضر التذكّر، فالأيام الذاهبة بلا عيش هي الأيام المنسية، بلا علامة تجعلها تحنُّ وتعود إلى خواطرنا، لكنها الأيام التي نتذكرها بمزيّة ما قرأنا خلالها، أيام التذكّر هي وما النسيان إلا توهّم، التوهّم رديف الخديعة والتخيل، وهمَ الشيء: دار في خاطره، وقد دار في خواطرنا أنها أيام منسية، لكن الوهم طريق واسع لاعتقاداتنا الخاطئة، وها هي طفولاتنا، التي تعود بلا سبب، تعاودنا بأسباب القراءة، والأسباب طرق السماء في مراقيها و معارجها، تعود إلى أول الكلام، كلام بروست، وللقراءة وهي ترتفع وتسمو، "لتنحت بداخلنا أعذب الذكريات"، ذكريات القراءة في الطفولة لاحدّ لعذوبتها ولا مجال لفهمها وإدراك ما إذا كان مبعث العذوبة فيها القراءة أو الطفولة، لكنها، كما أتصوّر أو أتخيّل، منطقة سحرية ثالثة مصنوعة من عجينة هائلة من دقيق الطفولة وماء القراءة، وفي هذه المنطقة العجينية ينتظرنا رفقاء يحترمون القراءة للغاية، "الأطباق المُزخرفة على الحائط، الرزنامة المُمزقة منها حديثاً ورقة البارحة، بندول الساعة ونار المدفئة اللذان يتكلمان من دون أن يطلبا منّا جواباً"، عالم غرفة الطعام بموجوداته المألوفة يغدو مع القراءة مساحةً واسعةً للحياة الروحية، كلُّ شيءٍ من أشياء الغرفة يدخل في فعل قراءتنا، يُنصت لأنفاسنا ويستشعر بهجتنا، بانتظار الجملة الفتّاكة يلقيها الأبوان على مسامع الطفل "هيا، اغلق كتابك، سنتناول الغداء".

عبر حديث بروست عن القراءة بوقائعها اليومية، ألتقط ما يأتيني من العائلة، وجوه وأصوات تتداخل في مشاهد تدور في غرفة الطعام، والحديقة، فأترك حديث القراءة، كما يفعل بروست، وأنشغل بالعائلة، أنساق إلى لعبته وأتشرّب خديعته، وأتخيلني كمن ينظر إلى العالم من ثقب الباب، إنه مفتاح القراءة الذي يكون بين عالمين، عالم المكتبة وعالم الأسرة البروستية، يوهمني مارسيل بروست وهو يستعيد طفولة قراءاته، بأن ضوءاً يتسرب من الثقب فأنصاع لوهمه وأنظر.

من خلال القراءة تُستعاد الطفولةُ، كما تُستعاد القراءة فعلاً فاتناً دائم العودة أبدي الرجوع، من خلال الطفولة، طفولة مارسيل بروست وقراءاته الأولى، تنفتح كلٌّ منها على الأخرى، تغذيها بالضوء وتستردّ تفاصيلها، الناس بمشاعرهم وحواراتهم، والمكان بمُفرداته التي تُعلن عواطفنا وتكشف ما نُحب وتكتم ما لا نُحب، كما لو كانت تنشر ثياباً مُبللةً، غرفة مارسيل الطفل تكتسب جمالها من وجهة نظره بصدد انزلاق أشيائها بين دائرتين: من دائرة الراحة إلى دائرة المُتعة، الأشياء تحفّز خيال الطفل، تُعدّه لأدوار سيؤديها بأمانة وشغف، "الستائر البيضاء الطويلة التي تخفي عن الأنظار سريري الموضوع وكأنه في عمق محراب، أكوام الأغطية المتنوعة بين تلك المصنوعة من التافتا، الموشاة بالزهور، والمُطرّزة، وأكياس الوسائد القطنية الرقيقة"، يتحرّك السرير كما تتحرّك الغرفة، من حدود الواقع إلى رحابة الخيال، كلُّ شيء يتغير، الستائر ليست بالستائر الواقعية البيضاء، والسرير ليس بالسرير الواقعي، وهما ليسا مُتخيلين بالضرورة، فقد لعبت الذاكرة لعبتها باستعادة كلٍّ منهما، وأفاضت عليهما من سحرها، السحر الذي يضفي على الأشياء قداسةً كنسيةً وينقلها من واقعية اليومي إلى حلمية الذكرى، حتى أصعب اللحظات وأقسى الأشياء تُمنح، عندما تستعيدها الذاكرة، دربا من السحر يجعل منها لحظاتٍ شفيفةً ويقرّب الأشياء البعيدة إلى النفس، لتحيا غرفة القراءة، في استعادة بروست، احتفالها وهي تشهد تفتّح العلاقات بين أشيائها، لا تحضر الإيقونولوجيا بوصفها حقلاً تزيينياً يرعى حاجاتٍ آنيةً عابرة، في غرفة قراءة بروست، بل تشكّل مساحةً جماليةً تمنح السواكن حركة، والصوامت صوتاً، وتقرّب بين المُتباعدات لتعيش أشياء الغرفة احتفالها وهي تطلق سعاداتها في الغرفة، تُنصت وتستجيب لكل شيء وهو يمضي ويتحوّل، يعيش أدوار حياته، يخرج من رداء العادي إلى أردية القداسة والخيال، فيكون الطفل حينئذ بضعةً حيّةً من المشهد، تقرأ وتتعثر وتسقط، تسقط معها صورة المُخلّص دفعةً واحدةً، القراءة تغيّر العالم، تُضفي عليه غلالةً سحريّةً وهي تطلق الأشياء مما يقيدها وتدفع بها في مسارات جديدة، "هذه الأشياء كانت تملأ غرفتي بحياة صامتة ومتنوعة، وبغموض أتوه معه وأقع تحت تأثير سحره في آن، وكانت تحوّل غرفتي إلى كنيسةٍ صغيرةٍ حين تعبر الشمس القرميد الأحمر الصغير الذي يعتلي النوافذ". تعيش غرفة القراءة حواراً من نوع آخر، تحقق الإيقونولوجيا فيه حضورها الأمثل، إنه حوار الأعمال الفنية المُختلفة، رائعة بوتيتشلي الربيع المُقلدة، منحوتة المرأة المجهولة، صورة الأمير يوجين الرهيب والجميل بسترته الفاخرة، كلُّ عمل فني في الغرفة يرتفع

بها طبقة أخرى من طبقات الخيال، حتى لو كانت الأعمال الفنية لا تتماشى مع أذواقنا، إنها تحفّزنا على الخروج من ذواتنا والغوص داخل شخوص يشبهوننا ولا يشبهوننا.

لم يكن حضور ربيع ساندرو بوتيتشلي المُقلّد، القادم من فلورنسا القرن الخامس عشر، المُشعّة بأفكارها الجديدة، الفاتحة بوابات عصر النهضة بأسطورياتها العميقة وعناصرها المُشفّرة التي تطمح لاستخلاص الإلهي من الدنيوي وهي ترنو للحياة الأبدية، حضوراً صامتاً، كان صمت اللوحة يفيض بوساطة الحب وطاقته الكبرى، في تقابلات بليغة ومواجهات مُحكمة، تُكمل كلٌّ منهما الأخرى وتُعلي من أدوارها، فينوس آلهة الحب، مركز اللوحة وجوهرها، فينوس في وسط اللوحة، ليس في وسطها تماما، خلفها تصطف الأشجار قوساً مكسوراً، ويحوم فوقها كيوبيد معصوب العينين مع القوس والسهم، لرسل الآلهة، ربات الحسن، حضور في اللوحة، إنها دوامات الجمال في هبوبه الآسر وفي احتفائه الرفيع بالحياة.

يُعنى مارسيل بروست وهو يتحدّث عن القراءة، بموضوعه المُعتاد، مُراقبة ما حوله والإنصات للأشياء وهي تُطلق أصواتها الخفيّة مُعبّرةً عن حياتها الخاصة، لتحيا بعدئذ في دواخلنا، بعضاً من حياتنا السرية، لتغدو، عندئذ، أشياء مُنفصلة عنّا، خارج أحاسيسنا وذكرياتنا، "كأننا نُحسُّ بأننا نحبس هذه الحياة السرية داخلنا، حينما نتّجه ونحن نرتجف لنسحب مزلاج الباب، ثم ندفعها على السرير وننام معها أخيراً، ونتدثر بالملاءات البيضاء الكبيرة التي تغطي وجهنا، بينما تُقرع أجراسُ الكنيسة القريبة وتتناهى إلى أطراف المدينة كلّها لتُعلن ساعات أرق المُحتضرين والعشاق"، تتداخل الحياتان وتتواشج أطيافهما، تغذّي كلٌّ منهما الأخرى بالوهم والخيال، حياة الداخل وحياة الخارج، وصولاً للتماهي والذوبان، حيث تؤثر الأشياء من حولنا في حياتنا الداخلية وتتأثر بها، بعد غرفة القراءة تؤدي جملة مثل "لم أكن قد أمضيت وقتاً طويلاً في القراءة بغرفتي عندما تحتم علي الذهاب إلى المُتنزه الذي يبعد بكيلو متر عن القرية، وظيفتي الربط والتحوّل، بين عالمي الغرفة والمُتنزه".

في الوقت الذي أبدأ بالتفكير بما أولى بروست من عناية، أراها كاملةً، لمُحيط قراءته، داخل الغرفة وخارجها، وأهمل القراءة نفسها، يفاجئني بالسؤال: "ماذا إذن عن هذا الكتاب؟" كما لو كان يُنصت لهواجسي ويحاور ظنوني، لأكتشف أنه قد استغرق في قراءة رواية، مُتحدّثاً عن شخوصها "الذين منحناهم اهتماماً وحناناً يفوق ما نمنحه للأشخاص الحقيقيين المُحيطين بنا"، تملك الرواية أن تأخذنا من عالمي القراءة الداخلي والخارجي، بإشارات حياتيهما السريّتين لتُغرقنا في عالمها الحافل بالحياة ونهاياتها القاسية، كلُّ نهايةٍ قاسيةٍ بطبعها، أقول: كأنها لم تكن من صنع مُؤلف، نهايات غريبة نزلت من السماء.

يخلص بروست لبيان تصوّر جون راسكين بصدّد القراءة في مُحاضرتيه "الكنوز الملكية" المُقدّمة بفندق مدينة "روشهولم" القريبة من "مانشستر" في السادس من ديسمبر عام ألف وثمانمائة وأربعة وستين، و"حدائق الكتاب" المُقدّمة في الرابع عشر من الشهر ذاته، وقد هدف من تقديمهما إلى المُساعدة في إنشاء مكتبة بمعهد روشهولم في الأولى، والمُساعدة في تأسيس مدارس مدينة "أنكوتس" في الثانية. يبيّن بروست، خلافاً لما يراه روسكين، أن القراءة "ليست مُلزمةً بأن تلعب في الحياة ذلك الدور البارز الذي يخصّصه لها روسكين"، إنه يضع جانباً قراءات الطفولة الساحرة "التي علينا أن نحتفظ بذكراها كما لو كانت ذكرى مُقدسة"، وهو، هنا، يعرّج على الذاكرة، موضوعه الأثير، وينطلق منها لمُناقشة القراءة، بما تلعبه الذاكرة من دور أساسي في مُجمل أعماله، وفي عمله "البحث عن الزمن المفقود"، على نحو خاص، يشير ميشائيل مار إلى أن بروست "لم يمتلك كتباً تقريباً، لقد حفظها جميعاً في ذاكرته، وعلى الأغلب كان الأدب الفرنسي برمته قابلاً لديه للاستدعاء من الذاكرة"[2]، إن عالم مارسيل بروست تغلّفه، على نحو شبه دائم، غلالة الذاكرة السحرية، هذه الذاكرة التي مثّلت آلية لاستدعاء أشباح عالم غارب ومنحتها الفرصة للحياة في عالم راهن، وهو بذلك يتمكن من تأمل ماضيه بطريقة لا تخلو من احتفالية، "وقد أخذ الماضي فعلاً بواسطة واحد من أفعال الذاكرة اللا إرادية التي هي بوابات الواقع في منهج بروست"[3]، سيبنى عالم بروست وتتأسس رؤاه على طبقات من كشوفات الذاكرة، إنه عالم الذاكرة المرئي والمحسوس بكلّ ما تقدّمه آليات الرؤية والإحساس من سُبل لاستعادة العالم والشعور بتجاربه، ومنها تجربة القراءة التي يضعها بروست موضع المُساءلة، "إن ما تخلّفه القراءة بداخلنا على نحو خاص هو صور الأمكنة، وما كان يميّز الأيام التي كنّا نمارس فيها الفعل القرائي، والتي لم أفلت من تأثير سحرها، لذلك وجدتني وأنا أرغب في التحدّث عن قراءاتي الطفولية، أتحدّث عن كلّ الأشياء ما عدا الكتب، ولكن قد تكون الذكريات التي جعلتني تلك القراءات أسترجعها قد أيقظت بداخل القارىء ذكرياته أيضاً"، يرى بروست تطابق أطروحة روسكين مع مقولة ديكارت "مُطالعة كلّ الكتب الجديدة تتماهى مع مُحادثة أكثر مُؤلفي العصور الماضية صدقاً"، مُؤكداً على "أن القراءة هي بالضبط مُحادثة مع أناس أكثر حكمةً بكثير، وأكثر إثارةً للاهتمام من أولئك الذين بمقدورنا أن نحظى بفرصة التعرّف عليهم عن كثب"، ليبين، مُقابل ذلك، أطروحته التي تنصُّ على أن القراءة مُمارسة جوهرية من مُمارسات الوحدة التي تمكننا من الاستمتاع بالقوّة الفكرية، وهو بذلك يضعف من كلّ ما استند إليه روسكين في أطروحته كونه "لم يسع إلى البحث في كنه فكرة القراءة"، وقد عمل، بتصوّر بروست، على حكي ما يشبه أسطورة أفلاطونية جميلة، تاركاً مهمة التعمق فيها لذوي المبادىء المُعاصرة. ويُنهي جملته بتحديد أوجه التباين بين رؤيته ورؤية روسكين، فإذا ما كان بروست يعتقد "إن جوهر القراءة الأصلي يكمن في مُعجزة التواصل الخصب في خضم الوحدة"، فهو ينفي ما أسنده روسكين لها من دور اجتماعي ذي بعد محوري في حياتنا الروحية. الاعتراض الذي وجد تحققه في حديث بروست بما

هيأ له من مدخل حياتي لن يستغني عنه في مُجمل حديثه عن القراءة، حيث تبدو القراءة أكثر حميميةً وأشدّ فرديةً ضمن إطارها الحياتي الفاعل، كما تكون جزءاً من ذلك الإطار بوصفها نشاطاً حياً وفاعلاً بين نشاطات الحياة.

كمن يحلم، مُنتقلاً من لحظة إلى أخرى، يواصل بروست حديث القراءة مُقترباً أكثر من الكتاب الذي بين يديه، كما لو أنه يضعه في عين العدسة، مُستعيداً إياه من على بُعد عشرين عاماً مرّت على قراءته، كلُّ ما تقدّم من حديث القراءة لم يكن سوى استعادة وتذكّر، تختلط فيهما الصور الذهنية مع الصور البصرية لتقدّم دربا من التواصل الحلمي الذي يسعى بروست للوقوف على تفصيلاته وتذوق زخارفه الكتابية الفارقة، لكي يمنح الروح لأوقات خلت، أليست الروح هي الذاكرة بتعبير أمبرتو إيكو؟، إنه يعمل على النظر باتجاه المُستقبل بما تحفّزه القراءة من لحظات انتباه تشكّل استعادتها حافزاً للانتقال في الزمن، الذاكرة بقدراتها العظيمة تعزّز قراءاتنا التي تكون ماضوية فحسب، لحظات مفتوحة على الزمان، مُتاحة في آفاقه. يتحدّث مارسيل بروست، مُتذكرا الكتاب الذي انشغل بقراءته، الذاكرة ذات المدى البصري تخبرنا بعنوان الكتاب، إنه "القبطان فراكاس" لتيوفيل غوتييه، مُستعيداً بعض جمله التي "تمنحه شعوراً حقيقياً بالثمالة"، يلتقط جمل غوتييه التي تضيء أحاسيسه وتعبّر عن تصوراته، هذه التصورات التي يتوق بروست إلى معرفتها، كما في حديث غوتييه عن طبيعة الضحك التي لا يراها قاسيةً في حد ذاتها "إذ أن الضحك يميز الانسان عن البهائم، وهو أيضاً كما يتضح في "أوديسا" الشاعر الإغريقي "هوميروس"، امتياز الآلهة الخالدة والمُبتهجة التي تعربد ضحكاتها فوق قمة الأولمب، خلال خلوّها "خلودها" المُرفَّه"، إن التقاط جملةٍ مُضيئةٍ واحدةٍ من كتاب يبقي الكتاب حياً في الذاكرة، كما يبقي كاتبه، من خلال ما يستطيعه من كشوفات، "كنت أحبذ أن يورد في كتابه جملاً من هذا النوع، ويحدّثني عن أشياء بوسعي أن أستمر في معرفتها عن ظهر قلب، ومحبتها حتى بعد إنهائي لكتابه"، إن الكتاب الذي ينجح في خلق حوار مع بروست، ومع أي قارئ سواه، يمنحه طاقةً هائلةً حتى أنه يعدو "في الطرقات في كلِّ مرّةٍ أغلق فيها الكتاب بحماسة بعد إنهائي له، كي أفرغ الطاقة التي احتشدت بداخلي طوال فترة سكوني، لذا كنت أركض في الهواء النقي الذي يصفّر في أزقة القرية".

يتوجّه بعدها للحديث عن "خصائص الكتب المُدهشة من وجهة نظر قارئ مُحترف، بين الاستنتاجات والتحفيزات، مُؤشراً طبيعة الحكمة التي تُمليها علينا الكتب، إذ إن ما يسميه المُؤلف "استنتاجات" يشكّل بالنسبة للقارئ "تحفيزات"، وما بينهما تعقد الصلة بين حكمتين: حكمة المُؤلف وحكمة القارئ، في النقطة التي تنتهي عندها الأولى تبدأ الثانية مدعومةً بأمل القارئ بأن يحظى بالوصول إلى إجابات عما يجول في خاطره، في حين أن كل ما يستطيع المُؤلفون أن يمدّونا به هو الرغبات، وذلك ديدن الفن على تعدّد مشاربه واختلاف حقوله. ما يوقظه المُبدعون في دواخلنا يتماهى، أخيراً، مع "تأثير الحُب"، عبر جعلنا نرتبط، حرفياً، ونمنح أهمية لأشياء لا تعدو أن تكون بالنسبة إليهم سوى تمظهرات لانفعالاتهم الشخصية"، إن ضوء القراءة يُضفي على ما يضيئه من الأماكن جمالاً تبدو معه في نظرنا "أكثر اختلافاً وجمالاً عن باقي المعمورة"، وذلك ما يعدّه بروست انعكاساً مُختالاً للانطباع الذي خلّفته مُخيلة مُبدعها العبقري، إنه يتحدّث عما يتحقق في كتابته هو وما يُدركه القارئ ويؤخذ به، فرؤية الطفل بروست في "البحث عن الزمن المفقود"، تمنح عالم الأسرة المُغلق وهي تجتمع في بيت عمته الكبرى ليوني، والبيت ذي الحديقة في مواجهة شارع القرية، حضوراً أخاذاً لن يكون، بتصوّر بروست الكاتب، سوى انعكاس مُختال لما ترسخ في مُخيلته من انطباع، وهو التجلّي الذي يقودنا نحو سحر القراءة ونرغب على الدوام في "أن نصل إلى أبعد منه، وهو في حدّ ذاته جوهر هذا الشيء الذي يدعى رؤيا"، وذلك كله يُسهم بمنح القراءة أهميةً قصوى تكون معها "مدخلاً للحياة"، وهي إذا ما جعلناها منهجاً، ستكون "عتبة الحياة الروحية"، لتمضي من تلقاء نفسها إلى "المناطق العميقة في دواخلنا، تلك المناطق التي تبدأ فيها الحياة الروحية بالفعل، في الوقت الذي تحلّق عالياً، تتسامى فوق اللحظة الراهنة، لتقدم لجموع القراء أكثر من "حافز قادم من روح أخرى".

يمضي، بعد ذلك، للحديث عن قدحة القراءة التي تُشعل ظلام الغابة، القدحة التي يتوصل إليها العديد من الكتاب عبر "قراءة صفحة من كتاب جيد قبل أن يشرعوا في الكتابة"، تضيء القدحة مساحة الخيال بين إيمرسون -1803 1882م، وأفلاطون، وبين دانتي -1265 1321م، وبين الكثير من الكتاب، القراءة، بهذا التصوّر، تحقّق ارتباطاً أمثل مع الكتابة بعد أن تغدو عتبةً لعوالمها ومفتاحاً سحرياً لبواباتها العظيمة المُوصدة، البوابات التي تنفتح على أعماق كلٍّ منّا ولم نكن نعرف الوصول إليها، وذلك التجسيد الأمثل لجملة بروست بصدّد تأثير القراءة في حياتنا الروحية، لنكون، حال وصولنا إليها، في "راحة جسدية وروحية مُثلى"، تأتينا مثل هبة بعد بحث طويل مُتصل في جهات الحقيقة وتشعباتها، الحقيقة التي يرى بروست أنها تظل "بعيدة ومُخبأة داخل مكان يصعب الوصول إليه"، ليشير إلى بعض المُستندات السرية، وبعض المُراسلات غير المنشورة، وبعض المُذكرات التي تكشف أسراراً غير متوقعة"، يأخذنا حديث القراءة، عند هذه النقطة، إلى ما يبدو خفيّاً ونادراً وذا منحى شخصي من دروب القراءة، كلُّ درب منه طبقة مُغلقة على أسرارها، وكلُّ قراءة، بالمُقابل، تتكتم على أسرار طبقاتها، حتى لو بدت بلا طبقات ولا أسرار، فالمسافتان بين خيالات الكاتب والورقة، وبين الورقة وخيالات القارئ، تخبئان وتكشفان الكثير من الأسرار وصولاً للحقيقة التي لا تنبع، كما يرى بروست، من داخل الروح المُتعبة، "بل توجد ضمن أوراق مطوية ومحفوظة في دير يقع بهولندا، وإنه لكي نتمكن من الوصول إليها علينا أن نتعب ونعاني، لكن ما سنبذله في سبيلها لن يكون سوى جهد مادي".

أفكّر مليّاً بجملة بروست، وبالقراء

المُحترفين العظام، آلاف من القراء المُحترفين العظام، وهم يختبئون في الجملة ويتمترسون خلف كلماتها كما تختبيء الأسرار عادةً وتتمترس خلف الكلمات، تهبّ عليهم رياح العصور وهم مأخوذون بما بين أيديهم من صفحات، صفحة تلو صفحة، تُضيء وجوههم أنوار الكلمات لحظة تتكشف لهم المعاني وتتضح الدلالات، جيش من قراء لا أول له ولا آخر، يرفعون وجوههم وينظرون من فتحات أبراج مُراقبة قديمة منصوبة على سور مُمتد يضيع حداه في ضباب كثيف، يفوتني أن ألمح بينهم الوجوه الصخرية لقرّاء كتاب الطبيعة القدامى، في مروري الخاطف كأني أتطلّع إلى المشهد من منطاد وأشعر بالرياح الباردة تضرب وجهي وتتراءى لي وجوه أرسطو، وابن رشد، وابن عربي، وديكارت، وهيجل، وماركس، ونيتشه، وفرويد، وفوكو، ولا أدري إن كنت قد رأيت في مثل خطف الضوء وجهي بورخيس والمعرّي، أو خيّل إليّ أني أراهما يقطعان انصاتهما مائلين برأسيهما ويرنوان من فتحتين متجاورتين. تنفلت الوجوه سريعاً من المشهد وتغيب من مجال الرؤية، ولا يبقى سوى رنين جملة مارسيل بروست وهو يتحدّث عن الأوراق المطوية المحفوظة في دير هولندي.

أفكّر أن من الواجب علينا التدقيق فيما تحتويه مطوية الأوراق، إنها الحقيقة ولا شيء سواها، وعند الحقيقة يكون صوت بروست قادماً عبر الوهاد فليس الوصول إلى الحقيقة بالأمر الهين القريب المنال، إنها الثمرة الطيبة المذاق لشجرتي التعب والمُعاناة، "لكن ما سنبذله في سبيلها لن يكون سوى جهد مادي، إذ إن فكرنا سيكون إذ ذاك غارقاً في راحة ساحرة"، للحقيقة في تصوّر بروست جرس عميق صليله مدوّخ، كما لو كان قادماً من أعماق البحر، وهي بالنسبة للمُؤرخ محض مُؤشر ودليل، ليس حديث بروست عن الأدلة التي توصلنا إليها قراءاتنا دليلاً للوصول إلى الحقيقة المُطلقة، إنها أدلة قديمة محضة مُخبأة في بطون الكتب، وهي بالطبع ليست سوى مدخل لحقيقة أخرى، كأننا حين نتحدّث عن الحقيقة التي توصلنا إليها القراءة نتحدّث عن اللعبة ماتريوشكا، فكلُّ حقيقة تتجلّى لأذهاننا تقود، وتخبيء، وتشير لحقيقة سواها، ما إن نصل إلى ما نتوهم أنه آخر الحقائق، أصغرها وأجملها، حتى تُشرق حقيقة آخرى، تبقى مُضيئة في أذهاننا أبد القراءة.

الكتّاب الكبار أيضا يدخلون في حديث مارسيل بروست، في الوقت الذي يلجون فيه مُجتمع الكتب، في الأوقات التي يكونون فيها على اتصال مُباشر بكتبهم، زاوية مُضادة أخرى يتحدّث فيها عن علاقة "العقول السامية" بالقراءة، إنهم درب رفيع من "الشغوفين بالقراءة"، وهي مُناسبة للحديث عن الرجال العظماء الذين يقاسمنا كلٌّ منهم عيباً من عيوبنا، إنها العيوب التي تنزلهم من عليائهم وتجعل منهم أناساً عاديين وتقرّبهم إلينا أكثر، لكن بروست يتساءل: "إذا لم يكن هذا العيب في جوهره ميزةً معروفةً"، مُلتفتاً لفيكتور هيجو -1802 1885م، وموريس ماترلينك -1865 1949م، وأرثر شوبنهاور -1788 1860م، هيجو وهو يحفظ مقولات "تاست"، و"جوستان"، ليكون "بإمكانه إذا ما اعترض أحد أمامه على شرعية مُصطلح ما، أن يُثبت فروعه وانتسابه وأصله اللغوي، عبر اقتباسات تنمُّ عن إلمام حقيقي"، وماترلينك الذي يؤكد، بالمُقابل، على خطر الإلمام الكبير، وكذلك هوس "عشق الكتب"، هذه المخاطر التي تهدّد الإحساس المُرهف أكثر بكثير من الذكاء"، يقف بعدها شوبنهاور "مثالاً عن العقل الحيوي الذي يحمل بخفّة أضخم القراءات"، عيب شوبنهاور، بحسب بروست، أنه لا يُدلي برأي من دون أن يدعمه بعدة اقتباسات، لكن النصوص التي يذكرها ليست سوى أمثلة، تلميحات متوقعه تنبثق من لا وعيه، اقتباسات لم تلهمه البتة، على سبيل الحجة. وهنا لا أستطيع أن أبعد صوت نانسي هيوستن عن ذهني بسُخريته اللاسعة وهي تقرأ "بابا عدم"، إن مُراجعة صاحب مقولة "السعادة الوحيدة هي أن لا تولد"، لا تكن بغير حسِّ السرية، إن ما لا تقاربه العقول العظيمة "هو أننا لسنا "كل شيء" ولا "لا شيء"، بل "فضاء للتبادلات"، فرد يعيش تحولات دائمة، لم يرث الحياة فقط وإنما اللغة والطقوس والتقاليد والمعارف أيضاً"[4]، إن سُخرية هيوستن بمثابة مُقابلة درامية لما يميّز تفكير شوبنهاور من جدية في تناول الموضوعات التي تكون المُعاناة في صلبها، قويةً وحاضرةً، ولا يمكن استبعادها، وسواء "كنا نتفق أو نختلف معه، فإن لديه برهاناً له نتائج بعيدة المدى فيما يتعلّق بالقيمة التي يمكن أن تتعلّق بالوجود الانساني"[5]، ومن كبار الكتّاب ينتقل بروست للحديث عن الصداقة، فالقراءة في نهاية الأمر صداقة مع كاتب وكتاب، وهو التي يراها على نوعين، الصداقة تجاه الأفراد والصداقة مع الكِتب، ومن الغريب أن يرى الأولى "تافهةً مهما تمّت مراعاتها"، بينما تكون الثانية صادقةً على الأقل لكونها ارتباطاً مع شخوص خياليين وكتّاب راحلين أو غائبين، وهي في العموم، مُتحرّرة من "كلِّ الصفات البشرية التي قد تُضفي قبحاً على الصداقات الانسانية"، هكذا يكشف بروست، من دون قصد، عيباً بشرياً من عيوبه الشخصية في الوقت الذي يتحدّث عن عيوب الكتّاب الكِبار!

----

1 - مارسيل بروست/ عن القراءة/ ترجمة سلمى الغزاوي/ دار الهجان/ البصرة 2021م/ الاقتباسات الواردة في هذه القراءة من الترجمة.

2 - مشائيل مار/ فهود في المعبد/ ترجمة أحمد فاروق/ أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)/ 2009م/ ص 20.

3 - جيرمين بريه/ مارسيل بروست والتخلص من الزمن/ ترجمة: نجيب المانع/ دار الرافدين/ الطبعة الثانية/ 2019/ ص 9.

4 - نانسي هيوستن/ أساتذة اليأس: النزعة العدمية في الأدب الأوروبي/ ترجمة: وليد السويركي/ أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)/ 2012م/ ص 61.

5 - كريستوفر جاناواي/ شوبنهاور: مُقدمة موجزة/ ترجمة وشروح: سعيد توفيق/ المجلس القومي للترجمة/ القاهرة/ 2019م/ ص 130.



أدب

أسرار بروست تخرج إلى النور



مرسيا برونسفيتش
أوكرانيا/ فرنسا



ترجمه عن الإنجليزية والفرنسية:
فادي أبو ديب
سوريا/ السويد

هناك فائض من الشروحات التي تناولت مارسيل بروست وعمله، ولكن الغموض لا يزال يلفهما رغم ذلك. وقد قامت كتبٌ ودراسات كاملة باستكشاف أدق تفاصيل حياته الشخصية وعمله الأدبي، منها كتابٌ عن العلاجات والأدوية التي كان يتناولها خصيصاً من أجل أرقه، ودراسةٌ أكاديمية من مئة صفحة مُكرّسة فقط للجملة الافتتاحية المُؤلفة من ثماني كلمات في روايته "بحثاً عن الزمن المفقود". ومع ذلك، ورغم كل هذا، لا يزال بروست وعمله يتسمان بالمراوغة.
أكّدت سوزي مانت- بروست، ابنة شقيقه، والتي كانت على علاقة وثيقة به، أنّ عمها كان "ضحية أسطورة" اختلقها في الغالب الباحثون؛ فمن وجهة نظرها، فإنّ صورة بروست التي تظهره هشاً، مهووساً بالتفاصيل، وغريب الأطوار بعض الشيء، لا تتوافق مع الشخص الذي كان يتصف على ما يبدو في أعين من عرفوه بيقظة الضمير، وثبات العزيمة والطرافة والاهتمام بالناس.
وقد عانت رواية "البحث عن الزمن المفقود" بشكل ما من مصير مُشابه؛ فصور فناجين الشاي وكعكات المادلين وربطات العنق الحريرية تغطي على كثير من تعقيداتها الاجتماعية والتاريخية والفنية. ولذلك فالنشر الحالي "للمُراسِل الغامض وقصص أخرى" **Le Mystérieux correspondant et autres nouvelles inédites** من قبل دار نشر فالوا **Éditions Fallois**، وهي مجموعة من قصص بروست القصيرة المكتوبة خلال تسعينيات القرن التاسع عشر، والتي لم تكن معروفة سابقاً- هذا النشر يشكّل إضافة مُهمة لهذا المَعْلَم المُتناقض من معالم الأدب الفرنسي.
لقد كان مُفترضاً لفترة طويلة أن جميع أعمال بروست معروفةٌ ومدروسة؛ فإلى جانب "البحث عن الزمن المفقود" كانت أعمال بروست الأخرى ذات الأهمية هي ترجماته "لجون روسكِن"، وعمل "هجين" بعنوان "ملذّات وأيّام" تم نشره عام 1896م، ويحتوي على قصص قصيرة وشِعر وأشكال مصورة يدوية ومُزيّنة بالإضافة إلى توزيعات مُوسيقية.



بعد وفاته تم تجميع عملين إضافيين من بعض مُلاحظاته ومخطوطاته؛ وهما رواية غير مُكتملة بعنوان "جان سانتوي" Jean Santeuil 1952م، وعمل في النقد الأدبي بعنوان "ضدّ سانت- بوف" 1954م.

ضمن الدائرة الضيقة من الباحثين المُتخصصين في بروست في باريس كان يتم الحديث عن عثور الباحث الأدبي وكاتب المقالات "برنار دو فالوا" Bernard de Fallois بالصدفة على بعض القصص القصيرة خلال اطّلاعه على أرشيف عائلة بروست خلال الأربعينيات والخمسينيات، وكان الافتراض يقوم على أنّ تلك القصص لم تكن عملياً جيدة بما يكفي للتفوق على "ملذّات وأيّام". ويُعتقد أنّ "دو فالوا" كتب عنها في أطروحة دكتوراه لم تكتمل أبداً، ثم اختفت هذه النصوص بعد ذلك.

أدّى هذا إلى التساؤل عن وجودها أصلاً، أو إذا ما كانت، ربما، مُجرد مسودات لأعمال معروفة مُسبقاً. وكما ظهر لاحقاً، فقد كانت هذه القصص موجودة بالفعل، وهي منشورة الآن في "المُراسل الغامض".

أما المُفاجأة الحقيقية، وهي أبعد ما تكون عن مُجرد مادة إضافية مُساعدة "لملذّات وأيّام"، فهي أنها تشكّل وحدة مُستقلة بذاتها، تربطها ثيمات وجماليات ومواضيع مُشابهة مُشتركة.

كونها مكتوبة حينما كان بروست في عشرينياته، فإنّ النصوص المضمومة في هذا المجموعة غارقة في المزاج الانحطاطي لفترة "نهاية القرن" fin-de-siècle؛ ففي عالم غريب يمتد غالباً بين النوم واليقظة، الصحو والهذيان، تظهر إلى العلن أهواء مُتطرفة واضطرابات ذهنية محمومة. ومن الناحية الأسلوبية تُذكّر- هذه النصوص- بإدجار آلن بو، جيرار دو نيرفال، وآرتور شنيتزلر: أي أنها مُختلفة تماماً عمّا سيصل إليه بروست في "البحث عن الزمن المفقود" بمذهبها الحداثيّ المُنفلت المُدهش.

إحدى الخواص المُميزة لهذه النصوص هي الرغبة المُفرطة، وبشكل خاص الرغبة المثليّة. وهذا ليس أمراً جديداً؛ فجزء لا بأس به من روايته الآنفة الذكر تتطرّق إلى المثلية الجنسية. ويقترح مُؤرّخو الأدب بشكل عام أنّ بروست بالذات كان لديه على الأرجح عشاقٌ عديدون. ومع ذلك فالجنسانية هنا أكثر تراجيدية وشؤماً بكثير مما ستصبح عليه في أعماله اللاحقة؛ ففي "البحث عن الزمن المفقود"، يصوّر المثليون والغيريّون على السواء كحمقى مُفرطي الحماس يطاردون بشكل متواصل موضوعاً ما للرغبة أو غيرها- لا يصلون إلى الشبع أبداً، وخيبة أملهم بعشاقهم لا تزول. ومع ذلك تصوّر هذه القصص القصيرة الاندفاعات الحسية بأنها مُرتبطة بالصحة الجسدية والنفس والإبداع الفني، وهذا ما يتسق بشكل كبير مع الموقف السائد في فترة "نهاية القرن".

بقراءة "المُراسل الغامض" يجد المرء: نقيباً يدخل في حالة هلوسة مُتذكراً مواجهة قصيرة مع عميد شابّ؛ بطلاً ينزل إلى العالم السُفليّ، مُقتدياً بالأبطال في الأزمنة الإغريقية- الرومانية، ليستشير الأرواح بخصوص خيباته الثنائية الجنس؛ وفي مكان آخر، امرأة شابة تصارع عشقاً لا يمكن إشباعه تجاه امرأة أخرى.

في هذه القصة الأخيرة، فإنّ "المُراسل الغامض"، وهي المرأة الشابة كريستيان، تموت ببطء لأنها لا تستطيع أن تتصرّف وفق مشاعرها تجاه صديقتها فرانسواز. وبإدراكها هذا، تعتبر فرانسواز أنّ مُمارسة الحُبّ مع كريستيان عملاً من أعمال "الرحمة". ولأنّها لا تعرف ما هي الطريقة الأفضل للتصرّف، فإنّ فرانسواز تستشير طبيباً ثم كاهناً. وفي خضمّ هذا الصراع يبدو واضحاً ما هو الأمر الحسّاس

في مسألة الحُبّ الجسدي بالنسبة لبروست الشاب: إما أن تخسر حياتك، أو تخسر روحك؛ فالطبيب يرى في العذرية مرضاً مُميتاً ينبغي "علاجه" من أجل إنقاذ كريستيان: "يمكن لبعض الملذّات الجديدة أن تعدّل لوحدها حالة بالغة العمق. حين تكون امرأة في حالة مُماثلة مع كونها عذراء، فإنّ وضعاً مُختلفاً تماماً هو فقط ما يستطيع إنقاذها".

أما الكاهن فيرى من الناحية الأخرى أنّ الموت المُنتَظَر لكريستيان هو تضحيةٌ مُشرّفة وضرورية لتخليص روحها: "إنّه موت جميل، والتصرف كما تقولين سيغلق ملكوت الله أمام من يستحقه بفعل انتصاره بكل شرف على هواه". ولكن كما يقترح بروست في قصة "نحو الجحيم"، فإنّه من تلك الأهواء المُتطرفة يتدفق الإبداع الفني. الحب والجنون مرض، ولكنه المرض الذي ينبع منه الشعر: "إنّ الحبّ كما قلت عبارة عن مرض. ولكن فرط الاستثارة الدماغيّة، أو الجنون هو كذلك أيضاً. لا يوجد أدنى شكّ في أي حال بأنّه في اليوم الذي ظهر فيه الشعر على الأرض ارتفع منسوب الجنون بشكل حادّ. كل الشعراء تقريباً مجانين".

حينما كتب بروست هذه النصوص، كانت باريس موئلاً لأبحاث عصبية ونفسية جديدة تدرس الجنون الناجم عن الجنسانية، والذي كان يُعتبَر أمراً يؤثر في الكثير من الشباب في ذلك الوقت. وكان "المرض" يُدعى "هستيريا". ومن الناحية التاريخية فالكلام عن الهستيريا اليوم يُرى غالباً بأنه مُصطلح فضفاض، كاره للنساء، يعبّر عن مجموعة من الأعراض عندهنّ، بما في ذلك ما يُعرَف حالياً بالاضطراب الثنائي القطب، الأرق، السرنمة- السير خلال النوم- اضطرابات الشخصية أو اضطراب الهوية الفصامية، وأمراض بَدَنفسية أخرى. وكونها مُشتقة من كلمة يونانية تعني "الرحم المتجوّل"؛ فإنّ الهستيريا تتضمن إمكانية تقفّي أثر سبب الانزعاج النفسي إلى أمور غير طبيعية تحصل في الرحم.

في "المُراسل الغامض" يظهر الرجال أيضاً في حالة هستيريا. وهذا ليس ابتكاراً شعرياً قام به بروست؛ ففي نهايات القرن التاسع عشر درس أبوه الطبيب أدريان بروست المشاكل العقلية إلى جانب الرائد في هذا المجال، جان- مارتان شاركو، مع طبيب شاب لم يكن معروفاً في ذلك الوقت- وهو رجل من فيينا يُدعى سيجموند فرويد- وكان مرضاهم غير محصورين في النساء، مع أنّ الأغلبية كانت كذلك، وقد عالجوا العديد من الرجال. وكان بروست شديد الفضول حول العلم في عصره وكذلك حول عمل أبيه، ولا بد أنه كان واعياً بوجود المرضى من الذكور والإناث، الذين يتعالجون ضمن هذا المجال. إنّ العلامات الكثيرة الخاصة بهذا المرض "الحديث"، والغريزة الجنسية "المتصاعدة"، والنوم المُضطرب، بالإضافة إلى الهلوسات اليقظة والحساسية المُفرطة، كانت كلها سمات تميّز الشخصيات في تلك القصص.

لن يتخلّى بروست أبداً عن اهتمامه بالرابط المُحتمل بين الجنون والرغبة؛ فمُعظم الشخصيات الرئيسية في "البحث عن الزمن المفقود" مُصابة به بشكل ما من الأشكال، بما فيها الراوي، بالإضافة إلى بطل الراوي، شارل سوان، والسيدة ألبرتين، والناظر شارلو. ولكن هذا الجنون الذي كان موضوعاً لتبجيل بروست الشاب سوف يتم تمثيله بشكل سخيف للغاية في عمله اللاحق. وفي لحظة ما في "البحث عن الزمن المفقود"، يفقد الصديق المُفضل للراوي، روبير، عقله وإرادة الحياة من أجل مُمثلة شابة، راشيل. وحين يلتقي بها الراوي يدرك أنّ راشيل كانت مُومساً اعتاد التردّد عليها في ماخور رخيص:

"لقد أدركت أيضاً حينها كل ما يمكن للمُخيلة البشرية أن تضعه خلف خرقة وجه بالٍ مثل وجه هذه الفتاة. [...] لقد رأيت أنّ ما كان قد بدا لي لا يساوي عشرين

برنارد دى فالوا

إدجار آلان بو

فرنكاً حينما قُدِّم لي بهذا السعر في ماخور، حينما كان الأمر بالنسبة إليّ مُجرّد امرأة راغبة في كسب عشرين فرنكاً- لقد رأيت أنّه قد يساوي أكثر من مليون، وأكثر من عائلة الإنسان، وأكثر من كل المناصب المُشتهاة في الحياة، إذا ما بدأ المرء يتخيّل أنها تجسّد مخلوقاً غريباً، مُثيراً للمعرفة، ويصعب الحصول عليه والاحتفاظ به. [...] لقد عرفتها كمُجرّد امرأة كانت ستفعل كل ما أطلبه مُقابل عشرين فرنكاً".

في النهاية، فإنّ روبير لم يُجَنّ بفعل هواه، كما حصل لكريستيان، ولم يمت بسببه، بل فقد الاهتمام براشيل وتزوج وريثة ثريّة قبل أن يدرك لاحقاً أنه كان طوال حياته مثليّ الجنس. وهكذا فما بدا حبّاً تراجيدياً يتم اختزاله إلى رغبة في غير مكانها.

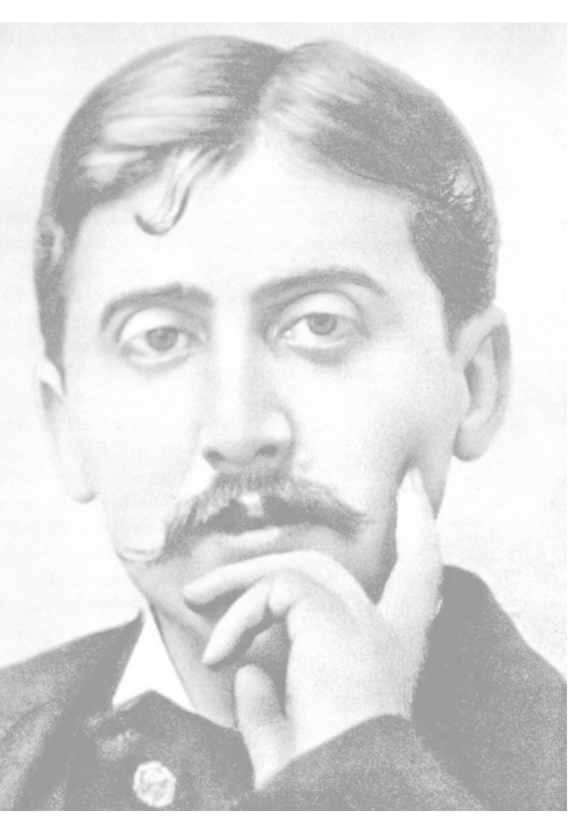
يمكن أن تُقرأ القصص في هذه المجموعة بوصفها اعترافات سرية لشاب غندور غريب الأطوار يصارع مع جنسانيته. لكن قراءتها بهذه الطريقة سوف يحجب الصورة التي قدمتها سوزي مانت- بروست عن الكاتب ذي الضمير الحيّ، والذي طور شخصياته ببطء وعناء على مدى عقود. ومع ذلك فإنّه، ورغم المُجازفة، بتسليط القليل من الضوء أو عدم تسليطه نهائياً على بروست نفسه، فإنّ هذه القصص، مثل "البحث عن الزمن المفقود"، لا يجب أن تُقرَأ كنوع من أنواع السيرة الذاتية المُخفيّة.

بالتأكيد فإنّ كامل أعمال بروست مُتجذرة بعمق في نسيج واقعه الشخصي، ولكن البراعة الأدبية وذكاءه الفلسفيّ اللذين يدعّمان عمله يطغيان على العشوائية المُبعثرة للسيرة المُتعارف عليها؛ فكتابة بروست هي نتيجة لاستكشاف استمر طوال حياته أكثر من كونه تأملات ذاتية- استكشاف من خلال الفن والأدب للحالة البشرية والغرابة المُراوغة للوجود. وتكشف "المُراسل الغامض" خطوة باكرة مُهمة في تأمل بروست في عواقب الرغبة.

لقد بقي التعارض بين مدى الاستثنائية التي قد تبدو عليها الأهواء ومقدار الخطورة التي يمكن أن تكون عليها، بقي هذا التعارض مركزياً خلال حياته وعمله. وقرب نهاية "البحث عن الزمن المفقود" يخلُص بروست إلى أنّنا:

"لا نفكّر أبداً بطريقة عمل الطبيعة التي تحيط بأهوائنا؛ فالنوء يثور في البحر، والسفينة تتأرجح وتنقذف في كل الاتجاهات، وتنسكب السيول من السماء التي تجرفها الريح، وأقصى ما نفعله هو أن نسمح لأنفسنا أن نتوقف للحظة، وأن نصدّ انزعاجاً سبّبه لنا هذا المشهد الرهيب الذي نكون فيه نحن والجسد البشري الذي نرغب فيه الذرّات الأصغر على الإطلاق".

مجلة لندن The London Magazine





أدب

لماذا لا يموت مارسيل بروست؟

"الكِتاب مقبرة كبيرة، لم يعد المرء بإمكانه قراءة الأسماء الباهتة على شواهد قبورها"[1]

مقُولة مليئة بالمُفارقة: المقابر، الأسماء الباهتة، الكِتاب...،
مرحباً بكم في عالم مارسيل بروست، كاتب ذائع الصِّيتِ، لكنه صاحب حياة قصيرة 1922-1871م.

عندما دُعيت للمُشاركة في ملف عن "مارسيل بروست" لم أتردّد لحظة؛ لأن بروست بالنسبة لي أكثر الكتّاب اقتراناً بالسؤال:

ما الذي يجعل الأدب حيًّا لا يفنى، والمُؤلف دائماً بيننا لا يموت؟

في البداية أودّ الإشارة إلى شيء مُهم، قصتي مع مارسيل بروست غريبة نوعًا ما. فأنا أقرأ وأكتب باللغة الفرنسية، إلا أنني قرأت أعمال مارسيل بروست بلغة وسيطة، وهي اللغة الألمانية، بالتالي ما أكتبه إلى حدّ ما، ومن وجهة نظر قارئ ألماني، قراءة انطباعية وليست بمثابة نقد أدبي، كما أنني لغاية اللحظة أرفض قراءة أعماله باللغة الفرنسية، لا أريد أن أعكّر صفوي وعذوبة التلقي لتلك الترجمة الألمانية التي أطلعتني على أعمال بروست. لهذا السبب قرّرت الكتابة عن هذا الكاتب الاستثنائي. وها أنا أكتب عن الانطباع الذي تتركه القراءة، أو بالأحرى الترجمة في نفس القارئ، وهذا هو جدوى الكتابة والترجمة على حدّ سواء.

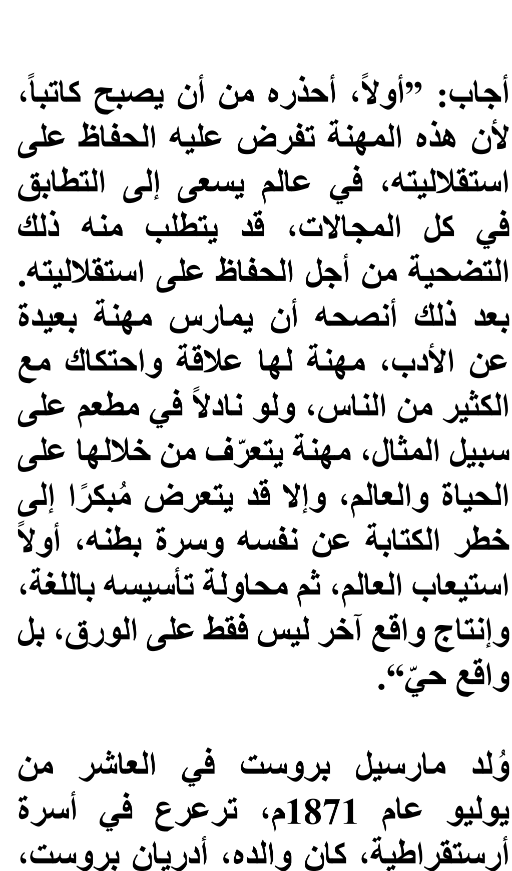
سُئل الكاتب الألماني العملاق جونتر جراس 1927-2015م نوبل للآداب عام 1999م، أي نصيحة يمكنك إعطاؤها لكاتبٍ شاب.



ترجمة وتعليق عن الألمانية:

نور الدين الغَطّاس

المغرب/ ألمانيا



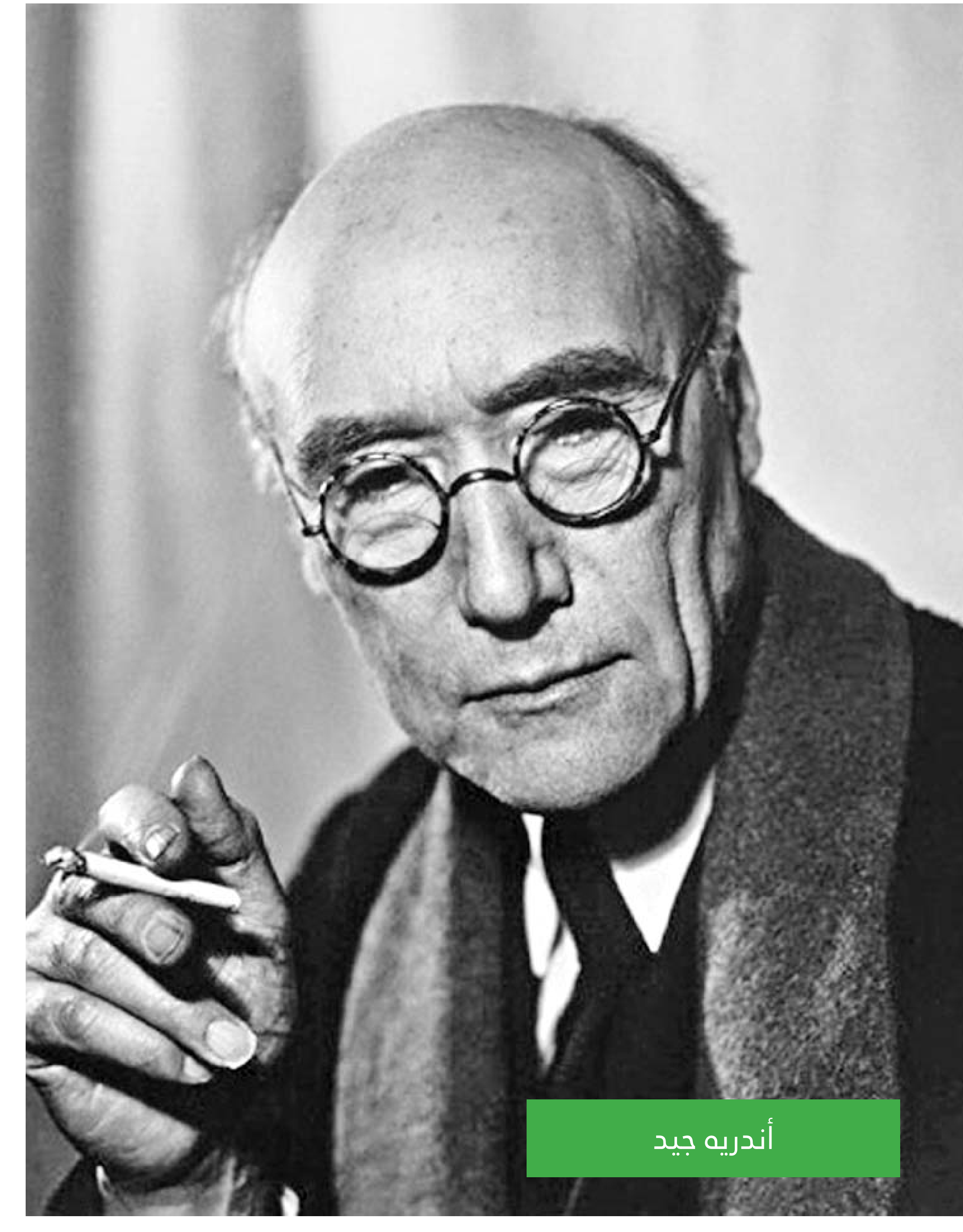
أجاب: "أولاً، أحذره من أن يصبح كاتباً، لأن هذه المهنة تفرض عليه الحفاظ على استقلاليته، في عالم يسعى إلى التطابق في كل المجالات، قد يتطلب منه ذلك التضحية من أجل الحفاظ على استقلاليته. بعد ذلك أنصحه أن يمارس مهنة بعيدة عن الأدب، مهنة لها علاقة واحتكاك مع الكثير من الناس، ولو نادلاً في مطعم على سبيل المثال، مهنة يتعرّف من خلالها على الحياة والعالم، وإلا قد يتعرض مُبكرًا إلى خطر الكتابة عن نفسه وسرة بطنه، أولاً استيعاب العالم، ثم محاولة تأسيسه باللغة، وإنتاج واقع آخر ليس فقط على الورق، بل واقع حيّ".

وُلد مارسيل بروست في العاشر من يوليو عام 1871م، ترعرع في أسرة أرستقراطية، كان والده، أدريان بروست، أستاذ طب شهير في جامعة السوربون في باريس، تألق بأبحاثه ومُكافحته لمرض الكوليرا، تمنّى لابنه مارسيل أن يحذو حذو أخيه رُوبير، الذي كان يصغره سناً، ويصبح إطارًا في السلك الدبلوماسي أو مُحاميًا، شقيقه رُوبير كان رياضيًا ناجحًا، ويُجسّدُ بالنسبة لوالده، مقولة: "العقل السليم في الجسم السليم"، أما مارسيل فقد كان ضعيف الجسد، يعاني من أمراض مُزمنة، خاصة الربو، والحساسية الحادّة للغُبار والسخام، مما أثّر على طفولته بشكل كبير. بقي رهين المنزل في مُعظم الأوقات، رغم حبّه للطبيعة، والأزهار بشكل خاص، كانت القراءة ملاذَهُ الأخير على سرير المرض المُزمن، خاب أمل والده عندما قرّر الشاب مارسيل بعزيمة قويّة أن يصبح كاتباً.

توفي والده عام 1903م، بعد عامين من ذلك توفيت والدته، التي كانت تربطه بها علاقة وطيدة وعميقة، بل أكثر من ذلك، كان يعتبر بروست، الأم كإله صغير على الأرض، الأم التي لا تموت.

دخل مارسيل بروست في كآبة وعزلة طويلة، لم يخرج منها إلا بجهد كبير، في عمر يناهز 34 عاماً ورث مارسيل ثروة كبيرة عن والديه، لم يفلح في استثمارها بشكل جيّد، بل أنفقها بابتذال ليثقل كاهله فيما بعد بالديون. ضحى مارسيل بكل الأموال من أجل استقلاله الروحي، وعدم توافقه مع البورجوازية الأرستقراطية الفرنسية آنذاك. عام 1893م أنهى مارسيل دراسة القانون، لكنّه رفض مزاولة مهنة المُحاماة، اهتمامه بالكتابة والفن كان أقوى من كل شيء.

نشر أوّل كتاب له بعنوان "الملذات والأيام" عام 1896م، مُتبعاً نصيحة والدته، تلك المرأة المُثقفة، التي تتقن عدّة لغات أجنبية وشغوفة بالفن، عكف مارسيل لمُدة ست سنوات على ترجمة كتابين للكاتب وناقد الفن الإنجليزي "جُون راسكين" 1900-1819م، حول القراءة وآثارها على القرّاء، تمّ نشرها عام 1904م، ساعدت الترجمة بروست على بلورة نظريته الأدبية الخاصة، القراءة كوسيلة للحوار في العزلة، المُؤلف والكتاب كيانين مُستقلين، الكتابة ليست بالضرورة مرآة داخلية للكاتب، بل وسيلة القارئ لاكتشاف ما بداخله. مُنذ بداية أعماله الأدبية يتضح جليّاً أن مارسيل بروست لا يكتب من أجل الكتابة في حدّ ذاتها، بل له مشروع يشتغل عليه، وبالتالي رسالة مُعينة إلى القارئ، المفتاح السحري لا يوجد في الكتاب، بل داخل القارئ، الذي يكتشفه عبر القراءة. من هنا تصبحُ الكتابة متجاوزة التقادم


أندريه جيد

الزمني، فوق الوقت فلا تفنى، والكاتب لا يموت. هذه أولى مُميزات هذا الكاتب الكبير وما يجعل أعماله لا تعترف بالوقت والزمن، تُقرأ هنا والآن وكأنّها كُتبت البارحة.

هناك كُتّاب لم أقرأ جلّ أعمالهم، اقتصرت على عمل واحد، غالباً كان هذا العمل المُنجز الرئيسي في حياتهم، ومارسيل بروست على قائمة هؤلاء الكتّاب، بالضبط روايته من سبعة أجزاء ”البحث عن الزمن المفقود“ 1927-1913م.
لو يسألني أحدهم لماذا؟
فالجواب بسيط، خلال القراءة اكتشفت صوتاً بداخلي يقول لي:

• أنا مارسيل بروست، كيف حالك يا نور؟
• بخير أيها العبقري.
• على فكرة، أنا أكتب لك يا نور!

رافقني هذا الإحساس من الجملة الأولى حتى نهاية الجزء السابع، هذا ما يجعل من الكتابة أدباً راقيًا، عندما انتهيت من قراءة تلك الأجزاء لم أتمكّن من قراءة سطر واحد من أي كتاب جديد، ودام الحال لعدّة أشهر. عزفت عن القراءة، اعتقادًا مني أن ما كُتب بعد هذه الرواية ليس أدباً، ولا يستحق القراءة، كنت أتقاسم شعوري هذا مع الكاتبة والناشرة الإنجليزية ”فرجينيا وولف“ 1882-1941م، التي قالت: ”بروست هو بالتأكيد أكبر مُغامراتي المُمتعة. ماذا بقي للكتابة بعد ذلك؟“.
نعم، قراءة بروست كانت مُتعتي الأزلية، لم تكن أي ثانية عبثاً أو هباءً في ”البحث عن الزمن المفقود“:

• أسلوب مارسيل بروست سابق لعصره، كتابة إبداعية محضة.
• كتابة يسكنها سحر الانجذاب والتشويق، فقدتُ الإحساس بالوقت خلال قراءتها.
• تشريح، وتفكيك للغز ماهية الإنسان، الهوية، الحبّ من دون قيود، الطفولة، الصداقة، الموت.
• دمج الخيال والسيرة الذاتية بطريقة لا مثيل لها، اعتماداً على التذكار كفن أدبي مُستقل.
• كتابة خالدة، أدب عالمي، بقدر ما انغمس بروست في الحياة الباريسية قبل الحرب العالمية الأولى، بقدر ما أصبح عالمياً.
• كل ما افتقدته في الأدب وجدته عند بروست، الجمال والعمق، لكن بطريقة ولغة جديدة، لا يصف بل يخاطب كل حواس القارئ Show,don´t tell!.

لم تجد الرواية طريقها إلى النشر بطريقة سهلة، عندما بعث مارسيل بروست الجزء الأول إلى دور النشر في خريف عام 1912م، لم يحصد سوى الرفض، ردّ عليه أحد الناشرين بما يلي: ”من يحتاج إلى ثلاثين صفحة لوصف التقلب في الفراش قبل النوم، لا يصلح أن يكون كاتباً“، وناشر آخر، هو الكاتب الفرنسي المرموق أندريه جِيد 1869-1951م، نوبل للآداب عام 1947م، ردّ قائلاً: ”شخص تافه، كاتب هاوٍ“، عاتب ”جِيد“ نفسه فيما بعد وقال: ”رفْضي لرواية مارسيل بروست كان أكبر خطأ في حياتي“، هنا تكمن، حسب تقييمي المتواضع، الميزة الثانية لهذا الكاتب السابق لعصره، لم يدرك ساعتها أصحاب دور النشر أنّهم أمام تجربة نادرة، أمام كتابة إبداعية خارج الصندوق، ونظرة أدبية جديدة تتمحور حول لغز الهوية

البشرية، وأنّهم أمام أهم روايات القرن العشرين، أوّل جملة من هذه الرواية الموسوعة تُعلن بوضوح صيحة الكاتب المُدوّية، "لوقت طويل ذهبت إلى النوم مُبكراً..."، بمعنى استيقظوا واسمعوا ما أقوله لكم. رغم كل الصعوبات نُشر الجزء الأول "جانب منزل سوان" على نفقة الكاتب عام 1913م، على التوالي جاءت الاعترافات، على سبيل المثال لا الحصر، من الكاتب الفرنسي أناتول فرانس 1844-1924م، نوبل للآداب 1921م، الذي كتب مُعلقاً: "الحياة قصيرة جدًا وبروست طويل جدًا"، رغم أنّه لم يقرأ سوى الجزء الأول من الرواية، أما الجزء الثاني "في ظلال ربيع الفتيات" فقد لقي إقبالاً كبيراً، وتقديراً له حصل مارسيل بروست على الجائزة الفرنسية المرموقة "جائزة جونكور" عام 1917م. قبل وفاته بأشهر معدودة كاتبته قارئة إيطالية، تقول له: "مُنذ ثلاث سنوات وأنا مُنعكفة على قراءة روايتك، لكنّي لا أفهم ما تكتب، هل يمكنك تلخيص محتوى روايتك في سطرين؟". يبدو لي طلب هذه القارئة، وكأنّها تطلب من السماء أن تلامس الأرض، والبحر أن يصبح بحيرة، والشمس أن تصبح شمعة...، ما يدهش القارئ الشغوف هو اهتمام الكاتب بالتفاصيل الصغيرة، الكتابة كأداة لمُخاطبة حواس القارئ وجعله يعيش التجربة، مثلاً، ما قد يسكن فنجان شاي من جمال، ما قد ينبعث من الوردة من حياة، إلى جانب إحاطته الواسعة بماهية الإنسان، بلغز هويته، الهوية التي قادت مارسيل بروست إلى موضوع المثلية الجنسية، لم يبح بروست بميولاته الجنسية علناً، بل وظفها فنياً في روايته، كما رفض أي مُقارنة بينه وبين الشخصية الرئيسية في الرواية، في مكان مُعين من الرواية نعرف أن اسم الشخصية المحورية هو "مارسيل"، الذي كان يحلم أن يصبح كاتباً، حتى في الحلم يتساوى الكاتب وشخصية روايته، هناك الكثير من المُقاربات بين شخصيات الرواية وحياة الكاتب مارسيل بروست.
في الأخير يمكننا القول: إن الأجزاء السبعة للرواية تستقي معالمها من مُحيط الكاتب وخاصة التناقضات الداخلية لديه.

يبقى السؤال عالقاً: لماذا رفض مارسيل بروست ربط الرواية بسيرته الذاتية؟ وها نحن نعاين في هذه السنة 2022م، حصول الكاتبة الفرنسية "آني إرنو" على جائزة نوبل للآداب عن أعمالها البيليوغرافية، لم تكتب إلى حدّ الآن سوى عن تجاربها الشخصية!

كتب مارسيل بروست، الكاتب اللغز، سنة قبل وفاته: "كم أود مُراسلة آينشتاين، لكني لا أفهم لغته"، ألبرت أينشتاين 1879-1955م، الفيزيائي الألماني المرموق، ترى أي لغة كان يعنيها بروست، لغة الفيزياء أم اللغة الألمانية؟

"البحث عن الزمن المفقود" هي رواية القرن العشرين من دون شك، خمسة عشرة سنة بين الجزء الأول والجزء السابع والأخير. أكثر من مليون كلمة، حوالي مائتي شخصية، ثلاث آلاف صفحة، يقول بروست: إنّه كتب البداية والنهاية أولاً، وما بينهما تركه مفتوحاً، وهكذا جاءت الأجزاء السبعة تدريجياً للإحاطة بكل المواضيع التي أراد الكاتب التطرق إليها. كان الهاجس الوحيد لمارسيل بروست هو إتمام الرواية، تحكي مُدبرة منزله السيدة "سيليست"، بينما دخلت المنزل في أحد أيام عام 1922م، دعاني بروست إليه، كان فرحاً بشكل غريب ودار بيننا الحوار التالي:

- لدي مُفاجأة كبيرة لكِ
- أية مُفاجأة حدثت البارحة في هذا المنزل؟
- هذه الليلة وضعت كلمة "نهاية".

بعد ذلك بوقت قصير، توفي مارسيل بروست عن عمر يناهز 51 عامًا، وكان ذلك في الثامن عشر من نوفمبر عام 1922م، إثر مُضاعفات التهاب رئوي. الأجزاء الثلاثة الأخيرة من روايته "البحث عن الزمن المفقود" نُشرت بعد وفاته.

زار مارسيل الموت عدّة مرّات ليحبّ الحياة، ويكتب عنها بطريقة تجعل لها معنى وعمق، يقترن هذا الكاتب لديّ بفكرة "البحث" الذي يجب أن يكون، الشخصية الأساسية لكل عمل فني وأدبي، "البحث" كشكل من أشكال الرغبة والسعي بطريقة ذات قيمة مُضافة، أن يسترجع الإنسان إنسانيته ويقترب من معنى حياته، والتركيز هنا على كلمة "الاقتراب".

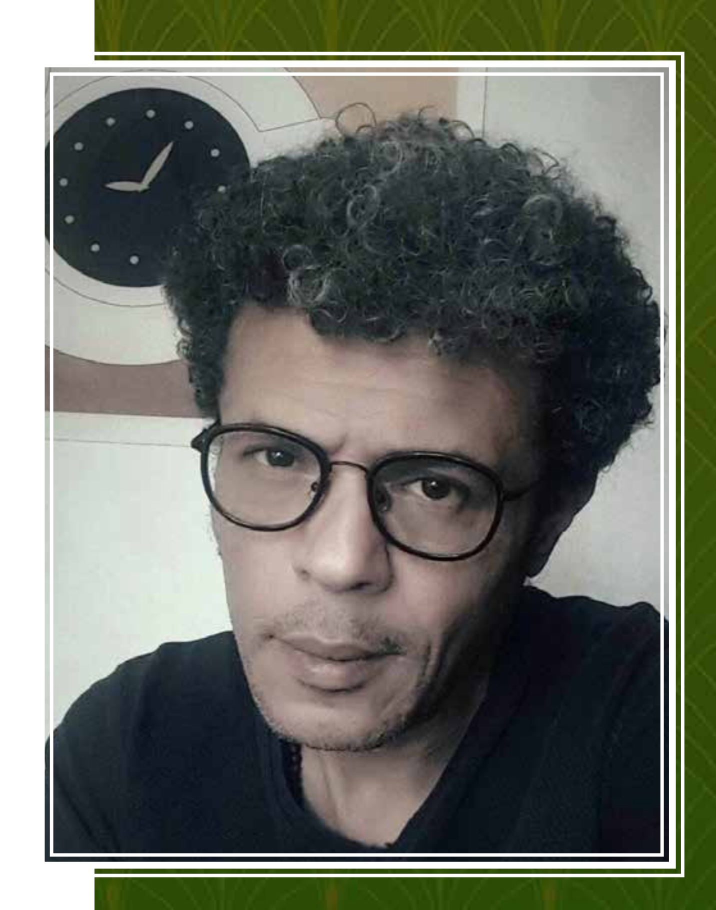
- - - - - - - - - - - - - - -

1 - جميع النصوص المُستشهد بها في هذا المقال من ترجمة الكاتب عن اللغة الألمانية.



أدب

في نقض جواز التعدد



حازم متولي

مصر

"وإنما الأخبار التي بأيدينا الآن، فإنما نتبع فيها غالب الظن، لا العلم المُحقق" (ابن النفيس)

بداية:

هل يمكن أن يُجيز تشريع إلهي في ديانة ما تكرار عقد عهد مُقدس مع الإله بين ذكر وأنثى من عباده والعكس، بأن يكون كلاهما زوجا للآخر وسكنا يحفه الإخلاص لأكثر من مرة في حياتهم، أيما كان الإله أو الديانة زمانا ومكانا مُنذ 20 قرنا قبل الميلاد تقريبا؟ ثم ما هذا الشرط الذي يستندون على ذكره في نص الآية الوحيدة من سورة النساء- مُستحيل النفاذ، مُهمل الدلالة- وجوب "العدل"؟!

هل يعدل القلب في الميل؟ هل تعدل الغريزة في الميل؟ هل يعدل اللسان في الميل؟ هل تعدل الثقة في الميل؟ وإن استحال العدل في كل تلك الميول، فكيف يطبق المُسلمون ذلك المُستحيل بادعائهم على الإله إجازته بتعدد هذا العهد مُستحيل التعدد لقداسته ولـ4 مرات على مدى قرابة الـ14 قرنا، شريطة إقامة العدل المُستحيل بين الأزواج؟ وإن لم يكن كذلك، فما القصد في الآية ذات الصلة في سورة النساء لفظا ودلالة؟

أما بخصوص اللفظ، فالسؤال يكمن في قدسية بلاغة النص، فهل يعقل أن تسمو بلاغة السابقين له على بلاغته، وهو المُنزل من لدن رب العزة بلسان ذاته العليا عبر وحي ملك أمين يمليه على قلب مُختار معصوم يتلوه بلسان قومه المُبين؟

"وَإِنَّهُ لَتَنزِيلُ رَبِّ الْعَالَمِينَ (192) نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِينُ (193) عَلَىٰ قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ الْمُنذِرِينَ (194) بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ (195)" (الشعراء).

بالطبع سيكون الرد الفوري "بلا"، يستحيل أن يضاهي أي نص مُقدس سابق أو حتى لاحق اكتمال سمو رسالة القرآن وبلاغته بما فيها كتب الديانات التوحيدية الإبراهيمية اصطلاحا، لأنها بالجملة مُحرفة بحسب الشائع عن معنى التحريف المُقدم لنا من قبل الفقهاء الرسميين ومقصده.



"قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَن يَأْتُواْ بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لاَ يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا" (88 الإسراء).
سأقبل هذا الرد هكذا على علته الدارجة الثبوت من دون رد له أو نقد، بل وسأبني عليه كل ما سأقدمه في هذا الملف من طرح.
لنبدأ:
استنادا على نص القرآن الكريم في المُصحف.
هل حرم الإسلام الرّق أو السبي كمصدر توريد ثابت للرقيق؟ لا.
هل نهى عنه أو استنكره أو حقر من شأنه؟ لا
هل أخبرنا "رجال الدين"، واضعوا المناهج الدراسية العامة أو الأزهرية بهذه الحقيقة صراحة؟ لا
هل أنكروها صراحة؟ لا
المعلوم تاريخيا في أغلب المراجع بما فيها الإسلامية الرسمية وما تلى عليها، أن بيوت العرب لم تخلُ من الرقيق حتى آخر امبراطورياتهم الإسلامية، بل ولم يُحرم الرق في مُعظم الامبراطوريات العظمى القديمة وإن اختلفت تسمياته، بما فيها امبراطوريات أوروبا وآسيا الوسطى وشمال إفريقيا وصولا لاستجلاب السود إلى أمريكا مع الغزو الأبيض، اللهم إلا في بعض حضارات كبرى نادرة اعتنقت تحريمه كالدولة المصرية على امتداد عصور أسراتها مثلا، حتى دخلها الإسلام غازيا أو فاتحا أو كيفما يحلو تسميته لمن يحلو له.

أما الموقف الإسلامي تحديدا من الرق، فقد كان الأكثر اعترافا به إلى حد تخصيص آيات في القرآن "الكتاب المُقدس"، مُتسقة السياق والبيان والدلالة لتنظيم ضوابطه وأحكامه بين عموم السادة ورقيقهم عبيدا وإماء، لا العكس كما يمعن رجال الدين في ترويجه من إشارات وهمية على تحريم الرق، لا مرجع لها في نص القرآن نهائيا، لحساب ترويج إجازة التعدد بتكرار العهد/ العقد الإلهي الشرعي لعدد لا نهائي منه، من أجل اعتماده بديلا للرق أو مُقدما عليه في الأجر، حتى صدر ذلك التحريم عالميا من الأمم المُتحدة في نيويورك ديسمبر 1953م، في إعلان البروتوكول الدولي لتجريم الإتجار بالبشر، وإقرار كل الدول الأعضاء عليه طوعا أو جبرا حفاظا على احترام لعضويتهم في المُنظمة، حينذاك لا قبله، عُمم ذلك التحريم في الدول الإسلامية رسميا بصرامة نسبية، مما رسخ في الذهنية العامة تهميشه فتأكدت في النفوس مع الزمان قناعة أنه مُحرم شرعا، أو لا بد وأن يكون كذلك، وأقول: صرامة "نسبية"، لأن أغلب دول الخليج العربي والحجاز قد استمرت في اعتماد الرق عرفيا لعقود بعد هذا الإعلان في بيوت وقصور القادرين، رغم تجريمه في بنود قوانينهم الرسمية.
أما ما قدمه الإسلام في هذا الشأن لحفظ حقوق الحياة الأساسية للرقيق كالمأكل والمسكن وحق المُعاشرة والإنجاب وما شابه من حقوق سيتم التعرض لها بمثال تفصيلي لاحقا، فقد أضاف لها عتق الرقاب



وأمعن في تعظيم شأن القائمين به وسمو الجزاء به ابتداء من كفارة الصلح بين الزوج وزوجه جراء قسمه تحريمها على نفسه، وصولا بكفارته للقتل الخطأ وما دون هذا وذاك من ذكره ضمن أحب روافد الله للتقرب إليه والتجارة الرابحة معه.

"وَمَن قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَأً فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ وَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلَىٰ أَهْلِهِ" (92 النساء).

"وَالَّذِينَ يُظَاهِرُونَ مِن نِّسَائِهِمْ ثُمَّ يَعُودُونَ لِمَا قَالُوا فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مِّن قَبْلِ أَن يَتَمَاسَّا" (المُجادلة 3).

لنربط الآن بين الفكرة السابقة وما يتعلق بها مما تم تدوينه من سيرة نبوية مع بوادر نشأة الحضور السياسي للدولة العباسية في آسيا الوسطى/132ه في خصوص حياته وعمومها، إنسانا مع ذاته، أصحابه، عشيرته وقومه، ثم نبيا رسولا مُلهَما بوحي كلام إلهي مُنزَل لأمته والأمم المُتاخمة لها، المُشتركة معها في اللغة والجذور التاريخية/ الثقافة، والظروف الجغرافية والعرقية في أغلبها، ثم حاكما مُؤيَّدا من ربه يؤسس بأمره العلوي إطارا سياسيا لأمة تقوم رسميا بكامل دعائمها الاقتصادية والتشريعية والقضائية والاجتماعية على المواطنة الدينية.

"وَلْتَكُن مِّنكُمْ أُمَّةٌ يَدْعُونَ إِلَى الْخَيْرِ وَيَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ (104) وَلاَ تَكُونُواْ كَالَّذِينَ تَفَرَّقُواْ وَاخْتَلَفُواْ مِن بَعْدِ مَا (جَاءَهُمُ الْبَيِّنَاتُ) وَأُولَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ (105) – (آل عمران).

تلك السيرة التي بدأت كتابتها في بشائر التدوين الأولى- للمُسلمين عن أنفسهم لأنفسهم بأنفسهم- بعد قرابة القرن ونصف القرن من وفاة نبي الدين والأمة إلى ما تلاها من قرون حتى يومنا هذا، تملأها مرويات الشخصيات والأحداث العظيمة للرسول وأهل أمته الأقربين والأبعدين، ابتداء بعلامات ميلاده ورفعة شأن قبيلته ونسبه، كعبة مكة وقصة جده أبو طالب مع أصحاب الفيل، حتى أحداث ميلاده وما تلاها، امتدادا لبلوغه الرشد شغوفا بالمعرفة ميالا للتأمل والتفكر في ملكوت أعلى، موصوف بين قومه بالصادق الأمين، ثم مُصطفىً من الله لحَمل أعباء رسالته "الخاتمة المُتممة"، ورحلة الدعوة والدولة، الزيجات والذرية، اتفاقاته ومُعاهداته ومواثيقه، مُعجزاته وكراماته وعلامات ميلاده التي وصلت بالأثر لهز عرش كسرى، والعروج على ظهر دابة مُجنحة "البراق" للمثول في حضرة رب العرش العظيم، انتهاء بوفاته وما تلى عليها من أمجاد دولة الإسلام وتناحراتها لقرابة الـ150 سنة من التداول الشفاهي لكل الأخبار على تنوعها وتفرعها بين شخصي وعام وسياسي وعقائدي وتاريخي، تبدأ بعدها محاولات مُترامية لبشائر تدوين تنامى مع استقرار الدولة وتأصُّل صراعات الطوائف والخصوم، يستقي المُدونون كل أخباره من ذاكرة شفاه الحكائين والرواة وكهول أحفاد "أهل الذكر"، ومن أخذ عنهم- بحسب الرواية العباسية وعلمائها الأوائل- مع وجوب وضع الاعتبار لكل مُؤثر عام أو خاص على أنفس وميول أهل ذلك الذكر في سرد الذِّكر نفسه، ليصيغها المدونون مكتوبة كيفما يتماهى وأحوال دولة الإسلام وطوائف الإسلام وأمراء الإسلام، وما يتحتم على دين الإسلام من تأييد لأُلي أمر أمته في التشريع والحُكم والسياسة.

هناك قدموا لنا أمهات إرثنا الديني والتاريخي المدون في مُجلدات الصحاح، وكتب تفسير القرآن، وأخبار السيرة بحسب ما أملت عليهم الأمة من ضمير.

في تلك السيرة.

أخبرونا أن كلمة "نكاح" في القرآن، هي اختيار الله البلاغي لتكون المُصطلح الدال على مفهوم "الزواج" في عموم آيات ذكر كتابه الكريم الحكيم، بعد أن اتسع التدوين وتفرعت في الدين العلوم واتسع نطاق الدولة ورسخت نزعة التميز العقائدي لأصحاب السيادة في الدين والدنيا، إضافة إلى تميز النوع لصالح الذكور منهم على الإناث، وهو بالطبع ما يتماهى وثقافة مُجتمع بداوة الحجاز والأمم المُحيطة المُتصلة العشائر والبطون، مُتحدة الثقافة الاجتماعية واللغة بحسب مراجع التاريخ الإسلامية الشائعة.

إذا، ما تم إقران فعل النكاح- الإيلاج في المُمارسة الجنسية- وتفعيلاته مفهوما واصطلاحا بالزواج- الرباط المُقدس- وتفعيلاته مفهوما واصطلاحا في عموم آيات الكتاب ذات الصلة، ثم يتطور المفهوم والاصطلاح مع المُمارسة الاجتماعية الجمعية في ترسيخ التمايز النوعي بين البشر، مُتطلعا لتطبيق سنن ميز الله بها نبيه تحديدا بالإجازة من دون عموم عباده

الذكور، مُؤمنين وغير مؤمنين، وعلى قمة هرم تلك السنن- وأدعاها للتفكر- تربعت سنة التعدد، غاضين الطرف عن كون ذلك التمييز الإلهي كان للنبي في نسائه بالعموم وزوجاته بالخصوص من دون بقية رجال أمته، وفي آيات واضحة البيان، وهو ما يؤكد استثنائية تلك الإجازة له، ومن ثمة أثرها على نمط مسيرة زوجاته في حياته ومماته، كمنع قابليتهن للنكاح من قبل غيره بعد وفاته، تجنبهن تبرج الجاهلية الأولى، ووجوب عدم خضوعهن بالقول اتقاء لطمع النفوس المريضة من الرجال، ووجوب حديثهن مع أصحاب الرسول من وراء حجاب، وغيرها من أمورٌ لهن وعليهن من دون غيرهن من النساء مُؤمنات وغير مُؤمنات لكونهن لسن كأحد من النساء، بما تميزن به من رفعة مقام زوجهن- نبي الله ورسوله- ومسؤوليات تلك الرفعة على المستوى الخاص والعام، إنها مشقة الاقتران ببيته وشخصه الكريم؛ فهن سيدات الأمة.

"وَمَا كَانَ لَكُمْ أَن تُؤْذُوا رَسُولَ اللَّهِ وَلا أَن تَنكِحُوا أَزْوَاجَهُ مِن بَعْدِهِ أَبَدًا إِنَّ ذَٰلِكُمْ كَانَ عِندَ اللَّهِ عَظِيمًا (53 الأحزاب).

"يَا نِسَاءَ النَّبِيِّ لَسْتُنَّ كَأَحَدٍ مِّنَ النِّسَاءِ إِنِ اتَّقَيْتُنَّ فَلا تَخْضَعْنَ بِالْقَوْلِ فَيَطْمَعَ الَّذِي فِي قَلْبِهِ مَرَضٌ وَقُلْنَ قَوْلا مَّعْرُوفًا (32) وَقَرْنَ فِي بُيُوتِكُنَّ وَلا تَبَرَّجْنَ تَبَرُّجَ الْجَاهِلِيَّةِ الأُولَى وَأَقِمْنَ الصَّلاةَ وَآتِينَ الزَّكَاةَ وَأَطِعْنَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُذْهِبَ عَنكُمُ الرِّجْسَ أَهْلَ الْبَيْتِ وَيُطَهِّرَكُمْ تَطْهِيرًا (33) وَاذْكُرْنَ مَا يُتْلَى فِي بُيُوتِكُنَّ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ وَالْحِكْمَةِ إِنَّ اللَّهَ كَانَ لَطِيفًا خَبِيرًا (34) (الأحزاب).

"يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَدْخُلُوا بُيُوتَ النَّبِيِّ إِلاَّ أَن يُؤْذَنَ لَكُمْ إِلَى طَعَامٍ غَيْرَ نَاظِرِينَ إِنَاهُ وَلَكِنْ إِذَا دُعِيتُمْ فَادْخُلُوا فَإِذَا طَعِمْتُمْ فَانتَشِرُوا وَلا مُسْتَأْنِسِينَ لِحَدِيثٍ إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْتَحْيِي مِنكُمْ وَاللَّهُ لا يَسْتَحْيِي مِنَ الْحَقِّ وَإِذَا (سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعًا) فَاسْأَلُوهُنَّ مِن وَرَاءِ حِجَابٍ ذَلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ وَقُلُوبِهِنَّ وَمَا كَانَ لَكُمْ أَن تُؤْذُوا رَسُولَ اللَّهِ وَلا أَن تَنكِحُوا أَزْوَاجَهُ مِن بَعْدِهِ أَبَدًا إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ عِندَ اللَّهِ عَظِيمًا (53 الأحزاب).

لكن نبي الأمة قد مات، وتفرقت بالأمة الطوائف حتى آل الأمر بآل بيته إلى مآل كل الطوائف والشيع من ويلات، لكن التميز النوعي كان وما زال، وسيظل سيد نفوس رجال الأمة، والسيادة لا تكون على إماء لا حيلة لهن في أنفسهن مهما بلغن جمالا وعددا، بقدر ما تتحقق بزهو فرضها على الحرائر من بنات عائلات وبطون المُؤمنين الأكرمين بعقد إلهي مُقدس، فهم رجال أمة عقيدة وشريعة كان لنبيها سنة مُعلنة في سعة التعدد، حتى وإن كانت تلك الإجازة الربانية حصرية لنبيه من دون غيره كما هو الأمر فيما لا حصر له من الميزات، أولها من الأساس اصطفاءه للنبوة وتبليغ آخر رسالاته للعباد من دون أعيان قومه وسادتهم مقاما وحكمة، وهو ما حتم على الذهنية العربية الإسلامية المُتضخمة بالتميز دما وعرقا ودينا، التنقيب عما يؤكد تلك الرخصة النوعية- عموم أتباع ملته من الرجال- في جواز التعدد تيمنا به، كان لا بد لهم من حجية شرعية قرآنية لا مجال للطعن فيها، وكانت تلك الآية الثالثة الوحيدة في عموم الكتاب من سورة النساء ملاذا آمنا يؤدي الغرض كما ينبغي، ولم يكن لذلك أن يتحقق إلا بربط اصطلاح النكاح بالزواج بلاغيا في النص، أي ليّ عنق بيان الآية ومقصدها من وعظ رباني لظرف اجتماعي شاذ ودنيئ، ليتم تقديم الآية للأمة الإسلامية كتشريع إجازة إلهي لذكور خلقه من الإنس المُؤمنين من دون غيرهم من ذكور العالم بالتعدد- كيفما تمايزوا في تأويلات حتمية التشريع تخفيفا أو تشديدا- مع التدقيق على تجلي الفارق العظيم في تمييز النبي حول تلك الإجازة بعدم محدودية عدد الأزواج لصالحه، على عكس نص الآية الذي يحددهم بـ4 لمن دونه من رجال أمته حتى تقوم الساعه، بينما تأتي آية مُتأخرة في نفس السورة تنسخ ذلك اللّي الصريح بعنق التأويل والتفعيل، مُقررة التشريع الإلهي الإسلامي الذي هو استبدال زوج مكان زوج، كحل شرعي وحيد لم يكن مطروحا في الديانات التوحيدية السابقة، وهو ما سيتم تقديمه بتفصيل توضيحي لاحقا.

مع نوائب الزمان، تتعاظم سطوة الدين من خلال رجاله المُصطفين أنفسهم بحظوة علومه وبيان كتابه، وهي بالحتم سطوة ترتبط طرديا بالجهل والانهيار وانحدار المُنحنى الحضاري عبر قرون متوالية لشعوب الأمة، فيُرفع تقديمهم للآية على نحو ميلهم إلى مقام المعنى "قطعي الدلالة"، ثم يضيف خلفاؤهم المُعاصرين من باب التجويد والتأكيد تصنيفا أشد حسما في تجذير الحجية وعصمتها عن أي احتمال لإنكار أو رد أو حتى شك بعيد في القول أو التطبيق، وهو ما اتفقوا عليه بـاصطلاح "المعلوم من الدين بالضرورة".

مزيج واقع وخيال ومُعجزات وأساطير، بدأ تدوينها مُتأخرة عن عهدها بقرون متواليات، تُفصّل وتُفرّع وتُلفّق ما تواتر بالأقوال في الأخبار والأفعال، ازدهار دولة وصراعات طوائف وعلوم فقه وشريعة وأصول ومذاهب وطرق، كتب أُلفت بأمر أمراء الأمة، وحين انقلب أمراء خصومها على أمراء رعاة أفكارها حُرقت، دماء أُريقت وأمم تشردت وأعراض انتُهكت وأطفال يُتّمو، أما هنا فأمرنا يقتصر على نقض جواز التعدد في الإسلام ببيان نص القرآن بالنظر لنفس الآية 3 من سورة الإسراء موضوع الملف.

الرأي بعدم شرعية إجازة تعدد الزوجات في الإسلام:

تمييز الذكور في القرآن بين بيان النص اللفظي والدلالي، والموروث الرسمي النقلي "العباسي" في التفسير:

تاريخيا- وعلى الراغب في المعرفة المُفصلة البحث في هذا- عاشت الإنسانية جل عصورها البدائية لا تدرك العلاقة الطبيعية بين المُعاشرة الجنسية من جانب، وحادثة الحمل والولادة من جانب آخر، وقد استمر هذا التصور مُستقرا على هذا القصور لملايين السنين. قرون تتعاقب، والإنسان يراقب سُلطان الطبيعة وأسرارها، يطرح على نفسه التساؤلات حول الوجود ومفاتيح الظواهر المُعجزات لقدراته وحدود معارفه، من أجل إخضاعها لإرادته تارة، والتقزم أمام غموضها المُعجز غالبا، فقدس منها ما قدس، وتصور لها آلهة كما تصور، ولكن، كان فعل الخلق في حادث الحمل والولادة التي اختصت بها أنثى الإنسان كما إناث الكائنات على اختلاف

طبيعتها وطبائعها أعظم تلك الظواهر وأقدسها، فكانت الإلهات الأُوَلُ إناثا، وكُنّ مع تطور الفكر الديني كبيرات مجامع الآلهة والقائمات على ظواهر الطبيعة الخلاقة ومفاتيحها، ثم أدرك الإنسان عبر آلاف سنين أخَرَ الرابط الطبيعي بين حادثة المُعاشرة الجنسية وانتفاخ البطن الذي يليها بالحمل ثم الولادة، من دون فهم عِلة حدوث ذلك الحادث- السائل المنوي الصادر من داخله- إلى أن تقدمت المعرفة في قرون أخر كاشفة سر العلة في السائل الصادر عن الرجل وارتباطه شرطيا في بدئ انتفاخ بطن المرأة بالحمل، لتنشأ تلك النقلة النوعية في وعي الرجل السيادي ليُعاد بها تشكيل مسار تاريخ الجنس البشري حتى يومنا هذا، بصفته علة المُعجزة بنفسه لا عبدا لإعجاز غموضها، وهو ما أكدته حفرياتٌ ودراساتٌ وآثارٌ وأساطير ومتون فيما يتعلق بتطور فكرة الآلهة أولا، ثم الأديان عبر عصور الحياة البشرية على الأرض- كسبيل للاتصال بتلك الآلهة من أجل التضرع والرجاء والامتنان/ الحمد- مُنعكسا مُنذ أزمان سحيقة القدم وحتى يومنا هذا على مفهوم الرجل عموما والرجل المُسلم مُؤخرا وتحديدا في التميز النوعي، ابتداء من شيطنة صورة المرأة بربطها الانطباعي بالحيّة في قصة الخلق البابلية المصدر، المُعتمدة في الديانات التوحيدية الـ3 الأشهر الناشئة كلها في مُحيط الشرق الأوسط- مع الوضع في الاعتبار ما قامت به الرواية الإسلامية القرآنية من تشذيب لتلك الصورة كانت لصالح المرأة بمنحىً عادل، خاصة فيما يتعلق بقرار العصيان والنفي من الفردوس- وانتهاء بها إلى أبهى مُغريات نعيم ذلك الفردوس الأخير، 70 وفي قول آخر 700 وليكن العدد كما يكون من حورٍ عين، إضافة لزوجته "أو زوجاته" في الدنيا، شريطة أن ينلن نعيم الرضى الإلهي وجزاء الفردوس أصلا، فما بالك لو كانت عاصية؟!

تأكيدا على هذا التمييز النوعي في التطبيق الشرعي لفكرة التعدد، سواء في الحياة أو بعد الممات، أرى الرغبة في التنويه لملحوظة منطقية ذات صلة بالمفهوم النفسي العام عند الرجل المُسلم، مُتكئا على يقينه بهذا التميز من جهة، وحتمية تأييده عبر النص المُقدس من أجل تأمين دوام حتمية الدلالة ونفوذ ثبوتها من جهة أخرى، وهي ملحوظة في تساؤل بسيط المنطق، أي حاجة في المُسلم للنساء بلا محدودية في جزاء الجنة وله في الدنيا إجازة الزواج بمن يريد منهن من دون قيد أو شرط روحي، نزولا على التفسير السلفي لآيتي التعدد والاستبدال؟! هذا علاوة على عدم تحريم الإسلام في الحياة الدنيا للرق وجواز امتلاك الرجل المُؤمن لما طاب له من الإماء، كل بقدر سعة استطاعته.

هذا بحاله يدفع لتساؤل منطقي بخصوص طبيعة صفات الله المُتسامية في حُكم ما خلق، طبقا لما تنص عليه كتب الديانات التوحيدية عموما، والإسلام خصوصا بصفته موضوع الملف، وما تفرع له من مذاهب، هل يقر القرآن في جملة آياته بتمييز الله النوعي للرجال من دون النساء في أي منحىً يتعلق بالخَلق، العبادات، الواجبات، المُحرمات، الجزاء، أو فيما يتعلق بشراكتهم "رجال ونساء" في ميراث الأرض؟ "مع الوضع في الاعتبار وجوب استثناء ما يختص بالتشريعات/ القوانين في النص القرآني"، وهو ما يدفعنا للتنويه حول فكرة صلاحية النص القرآني "كليا" لأي وكل زمان ومكان وظرف حسب الفكرة الشائعة من عدم تلك الكلية والاقتصار على ما يختص بالعقيدة والعبادات والعبرة والاعتبار.

مبدئيا، لن يجد القارئ استخداما للفظة "القانون" للتعبير عن مفهومه السائد اليوم في أي مرجع عربي قبل أو بعد الإسلام حتى القرن 13ه بأقرب تقدير، وربما أحدث من ذلك، فالعرب في عمومهم استخدموا لفظة "الشريعة/ من مصدر "شَرَعَ)"" للتعبير عن هذا المفهوم من دون سواها في الأغلب، إن لم يكن كل ما دونوا من تراث ديني أو تاريخي أو أدبي أو حتى علمي، وبالنظرة التاريخية المُبسطة، نعلم جميعا علم اليقين استنادا للمراجع الإسلامية المُعتمدة، أن الرسول محمد عليه الصلاة والسلام كان عربيا حجازيا مكيا، تلقى الرسالة هناك ثم هاجر ليتممها دينا ودولة في يثرب، وهو ما يبرر أن أغلب، إن لم تكن كل آيات التشريعات قد أنزلت في يثرب- السور والآيات المدنية.

من الثابت تاريخيا أن جمع القرآن في مُصحف قد تم مُؤخرا، وهو ما يعلل وجود آيات مدنية ضمن سور مكية والعكس.

لذا، فقد نزلت الشريعة القرآنية تختص بتنظيم مسار حياة أولئك القوم من دون غيرهم، فهم يعيشون في تلك الثقافة الصحراوية ذات النزعة الأصولية المُتعصبة للعرق في العموم، والنوع في الخصوص لصالح الرجال، بصورة كانت أشد وطأة من أي حضارة قديمة مُحيطة ذات سياق اجتماعي مدني زراعي مُتقدم على مستوى الفكر ووضعية الإنسان عموما، مدعومة بعقائدها الخاصة القديمة مُحكمة التماسك والتأسيس، ولنا من أجل المثال الأقرب للتوضيح أن نعود لجذور الفكر الحضاري في دولة كمصر مثلا، ولنضع فرضية أنه عليه الصلاة والسلام قد أُرسل بما أُنزل عليه من تشريع "باللغة العربية" أولا، ومُحتفظا بعادة الرق، بل وواضعا العظات والتوجيهات المُنظمة لها ثانيا، وهو "أي النبي" فرد منهم وفيهم في مصر، بينما هم ومُنذ عشرات القرون أصحاب ثقافة عقائدية تحرم العبودية/ الرق تماما، مهما ارتقى شأن الفرد بالمال والمقام أو تواضع.

أكانوا يقبلون ما أتى به في هذا السياق؟ أم أنه سيتهم بالوحشية والحط من قيمة الإنسان، بل من قيمة ذات الإله الذي يدعي النبوة برسالته؟ ثم قبل ذلك من الأساس، كيف كان سيتسنى لهم أن يدركوا إعجاز قرآنه البلاغي بلسان عربيته المُبين وهم يجهلون اللغة أصلا ولا ذكر لها في كل عالمهم المُتحضر؟ كانو يتحدثون القبطية واليونانية والرومانية ويعلمون عن الفارسية والبابلية والعبرية، لكنهم لم يقرأوا لتلك العربية في ذلك الزمان نصا أو يتداولوا لها تراثا.

بنظرة عابرة مُتحررة من وطأة سيادة الموروث النقلي التلقيني الذي اتخذ مع الزمن قداسة العصمة، يتأكد- بسطوع غامر- أن جُل التشريعات القرآنية التي أوحى بها الله إلى نبي الإسلام، كانت تختص في المقام الأول بشؤون قومه لا غير، تحدثهم بأبلغ ما أعجزهم في صميم بيان لسانهم العربي هم ولا أحد سواهم، طارحا مَسائل مُتماهية وبيئتهم الجغرافية

ومُتسقة مع مستويات فكرهم، طبائعهم العامة الأصيلة، حياتهم، حدود رؤاهم، وقدر ضلالهم هم بالتحديد من دون غيرهم من شعوب وثقافات الأسبقين، تلك الطبائع التي تحتل فيها هموم الفحولة مقام التمايز الأول، سواء في بيوتهم أو قصائدهم أو ملاهيهم أو حتى رؤيتهم لقيمة الحروب قياسا بما تدر من غنائم كان "السبي" على رأس قوائمها، والمُلاحظ أنهم رغم كل ذلك، لم يتجاوزوا في شأن الزواج قداسة عقدٍ/ عهدٍ/وعدٍ واحد لكل منهم، مهما زخمت بيوتهم بالعبيد والإماء والغلمان- بحسب المصادر التاريخية الإسلامية أيضا- فكلنا نعلم عن زوجات سادة مكة وحتى مُعدميها ما نعلم من قصص ذكرت تلك المصادر بعضها كما ذكر القرآن حفنة من أشهرها، وبغض النظر عن الديانة التي عقدوا على شريعتها زيجاتهم قبل الإسلام، نجد أن شرائعها تتفق في أغلب مضامينها الكبرى مع ما ورد في القرآن، فقدمها الإسلام على لسان نبيه مُنقحة مُهذبة مُشذبة في نص بديع البلاغة حد الإعجاز لكل مُنجزهم البلاغي المحفوظ "شفاهة"، في صورة رسالة حملها من لدن عليم بعقولهم وحدودها، حكيم في بسط سُلطانه عليها، من دون إفراط ينفر من إمكانية إرساء دعائمها واستقطاب أتباعها، وهي لكونها قوانين/ شرائع، فهي بالطبع قابلة لإعادة النظر والتطوير تحت أثر عوامل الزمان والمكان والظرف الواقعي القائم، ولنا في تجريم عموم دول الإسلام ذات العضوية في الأمم المُتحدة للرق خضوعا لقرار مجلسها مثال بيّن، رغم مخالفته للشريعة القرآنية مثل غيره الكثير من التشريعات التي تم تغييرها خضوعا للنظام العالمي في كل مناحي الحياة تقريبا، مما لا مجال لطرحها في سياق هذا المقال وغرضه.

أما فيما يخص الثابت من القرآن عبر الزمان والمكان- حسبما يصر أوائل الأئمة على كونه ثبوتا مُطلقا- فهو ما يتصل بأمور العقيدة وبعض العبادات العمادية المُتعلقة بها، لأنها لا تصطدم مع أثر أي ظرف من ذوات الصلة بالحاجة التشريعية الاجتماعية ومُتغيراتها الدائمة في الزمان والمكان.

الآن، نعود لما هو مُتعلق بتلك الثوابت في مفهوم التمييز الإلهي النوعي بين الرجال والنساء من عدمه، سواء فيما هو واضح من النص القرآني، أو ما تم ليّ عنق بيانه في مفاهيم تفاسير وتأويلات السلف من أهل التدوين، ومن استمسكوا بها من الخلف، مُتخذين من وضع كل من المرأة والرجل في قصة المعصية الأولى في الجنة مثالا لتوضيح هذا المُراد.

"وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (36) (البقرة).

"وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلاَ مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (19) فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَّ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ (20) وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ (21) فَدَلاَّهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَآنَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ (22) قَالاَ رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ (23) قَالَ اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ (24) (الأعراف).

في رأيي، وهو شخصي في عموم هذا الملف، أن القرآن كان أقرب من قدم قصة الخلق التوراتية "هذه" للذهنية المُعاصرة، فيما يتعلق بسمو الذات الإلهية في العدل بين النوعين "الرجل والمرأة"، وفي ظني أنه كان في زمان الدعوة على عرب الحجاز مُنصفا للمرأة بشكل مُستفز، فلم يربط بينها وبين إبليس المُصور على هيئة ثعبان في قصة الخطيئة الأولى المتداولة قبل الإسلام، لم تعبأ القصة القرآنية بنوع الثمرة وأثر إغرائها في تحفيز نوازع الشر في حواء للجنوح عن مسار الأمر الإلهي، حينما خضعت مُنفردة لوسوسة إبليس المُتجسد في صورة الثعبان، ثم تحريضها لآدم المسكين على اتباعه، بل لم يذكر لها اسم علم أصلا، لقد سكنا الجنة معا وأُمرا بعدم اقتراب الشجرة معا، وغرهما الشيطان معا؛ فأكلا منها معا لتبدو لهما سَوْءاتهما فيقصفا من ورق الجنة يواريانها معا، لقد أخطآ معا وحُرما النعيم المُقيم معا، وأورثا الأرض معا، هذا هو المضمون الواضح للنص من دون حاجة لمُفسر أو مُؤوِّل، فمن أين أتت تلك التمييزات النوعية لتصبح مع مرور الزمن قطعية الدلالة وحتمية الثبوت، ثم مُؤخرا- معلومة من الدين بالضرورة؟

جاءت من السنة "التراث الديني العباسي":

هل للسنة ثقة الحجية التامة؟

في العموم "لا"، وفي الخصوص النادر منها "يُنظر أولا".

هل هناك ما هو معلوم من الدين بالضرورة؟

الاصطلاح في ذاته خطأ في اللفظ ومفهومه، فالضرورة تتحتم الشرطية مادية النتيجة أو الأثر، الشمس ضرورة لنور النهار، الحرارة ضرورة لصهر الحديد، تلك أمور معلومة بالضرورة، أما الدين بكل مشارب علومه وروافدها فهي بالجملة علوم ظنية لا ضرورة فيها، وإلا ما كانت تلك المذاهب والمدارس والطرق بما اختلفت عليه من أدق شؤون العقيدة لأعتى حدود الشريعة، حتى وصل الاختلاف بينها لطبيعة الذات الإلهية وماهية القرآن متنا وتنزيلا.

تنويه في تقديم المعاجم:

تاريخيا، يعتبر الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع مُعجم العين هو أول من وضع مُعجما عربيا شاملا بحسب الجهات العلمية الرسمية المعنية بهذا الشأن، وكان، وما زال، هو المرجع المُعتمد لأغلب- إن لم يكن كل- العلماء اللاحقين له من واضعي المعاجم الكبرى قديما ووسيطا وحديثا، وُلد في سنة 100ه وتوفي سنة 170ه، أي أنه وُلد من رعايا الأمة الإسلامية في خضم توسع السيادة السياسية والعسكرية كامبراطورية واعدة، وقد وُلد في البصرة لأسرة مُسلمة، وترعرع في مُجتمع الإسلام، وتعلم في أروقة مُعلميه الأوائل، وفي ذلك الزمان، كانت نسخ المُصحف حصرية لم يتداولها العامة باليسر المُتاح في زماننا، وكانت سيادة الحاكم تنطلي على سيادة أتباع مذهبه في رعاية المذهب

وحمايته والذود من دونه بكل نفيس، أولئك هم من وطنوا المُفردات في النص القرآني، ووضعوا لها اصطلاحاتهم ومفاهيمهم لتؤكد حظوتهم النوعية، تيمنا بسنة رسول القرآن، واستحقاقا لجدارتهم في أن يخلفوه على حفظ رسالته في الأرض، فتداول العامة والخاصة ما استقر عليه العلماء من دلالات لفظية وغير لفظية تفيد باستقرار معناها القرآني على نحو ما يفرضون، فعرفتها وتوارثتها ألسنة الأجيال على هذا المُراد المفروض شفاهة وإقرارا ثم تطبيقا، وكان تقديمهم لمُفردة "النكاح/ الغريزية لفظا واصطلاحا" كإشارة بلاغية إلهية لنفس مفهوم مُفردة "الزواج/ الرباط المُقدس" وتفعيلاتها على رأس ما وطنه أولئك الرعاة- رجال الدين لاحقا- من مُفردات القرآن بحسب دافعهم الأول، فبهذا التوطين فقط، تم تقديم كل آيات القرآن المُتضمنة للفظة النكاح وما يتعلق بها من موعظة أو تشريع كآيات تختص بالزواج، وهو ما يخدم التوجه بإمالة دفة المُسلمين في إشباع الفحولة نحو تعدد الزوجات "اللامحدود"- وسيتم تقديم ذلك بالتفصيل لاحقا- بديلا أقرب للتقوى عن امتلاك الإماء، مثله مثل تقديم مُفردة "الزنا" بمفهوم قصد أي مُمارسة جنسية خارج إطار الزواج، وهو ما لا يتفق مع مفهومها في اللغة، والذي يختص بحال بعينها، حين يباشر أي من الأزواج "بالتحديد" أحدا دون زوجه- الخيانة الزوجية بالمفهوم العصري- فكل متزوج-/ة يقيم علاقة جنسية مع غير زوجه زانٍ، وهو مفهوم لا يختص بأي إطار علاقة جنسية أخرى، أما وفي مُجتمع يبحث سادة حراسه عن ذريعة للتعدد، فكان لا بد من تقديم مُفردة "الزنا" في النص بهذا المفهوم الشمولي في شأن غريزي تستحيل شمولية صنوفه كالجنس، شأنه شأن الأكل والشرب وغيرها، فكما في الأكل أكل خضروات، وأكل لحوم، وأكل حمية، وأكل مواسم، كذلك في الجنس جنس زنا، وجنس بغاء، وجنس مثلي، وجنس ذاتي، وجنس بالمُحاكاة، وآخر في الخيال والحلم وحتى الكابوس، كلها جنس وكلها لا صلة لها بالتشريعات القرآنية، ولم تُذكر في نصه، ولم توضع لها في تشريعاته حدودا، لأنه دين بطبيعته مُرسل للبشر، وبالأخص لأولئك البشر في تلك البقعة من صحراء الحجاز الشاسعة، لكن تقديم الزنا بهذا المفهوم الشمولي كان الأكثر حفزا لعموم رجال المُسلمين في الإقدام على تطبيق التعدد المزعوم، وتقديمه على امتلاك الإماء أو اتخاذ أخدان المُرافقة بالقصد العصري أو ما دون ذلك.

إن تغيير مفهوم لفظة "كالنكاح" وغيرها الكثير بتوطينها، وتربية أئمة اللغة الأوائل على شيوعها، كان واضح الأثر حينما قدموا لنا علومهم في وضع المعاجم، ونجد ذاك الأثر جليا حينما نتعرض في المُعجم لمُفردات ذُكرت في القرآن بمفهومها الدارج في زمن الدعوة لكونه بالنص الإلهي "مُبينا/ بالغ البيان"، ولكن تم تقديمها من قبل رعاته الأوائل على امتداد قرن وربع قرن من موت رسوله على غير ذلك المفهوم، مُغايرا أو مواريا أو حتى ناسخا لمفهومه الدارج بين العرب قبل وأثناء زمان التنزيل ومكانه، ذلك المفهوم الذي نجده لتلك الألفاظ واضحا حينما عبروا بها عن مقاصدها في موروثات الشعر الجاهلي وما شح من أثر مكتوب قبل زمن الدعوة من مواثيق أو مُراسلات... إلخ، فيعرض المدوِّن في مُعجمه "مفهوم" المُفردة في أصلها، ثم يلحقها بالمفهوم الشرعي لها، لأنه بقدر تأكده من المفهوم الأصلي استنادا لما أفاد به من أقوال العرب في زمان التنزيل وقبله، لكنه بحكم سُلطة رعاة الدين، وربما قناعاته الشخصية "كمُسلم"، كان لا بد له من وضع ذلك المفهوم "الشرعي" في متن المُعجم لا هوامشه، وقد تم شطب أغلب المفاهيم الأصلية التي تخالف الشرعية لأي لفظ ذي دلالتين في المعاجم من النسخ الحديثة لتلك المعاجم بسُلطة المُؤسسات الدينية عبر قرون، وبالتالي كل ما نشر منها أو عنها مطبوعا أو رقميا.

إن قراءة ذهنية هادئة في القرآن ستؤكد مدى الانفراد البلاغي في سرد أغلب آياته، والانفراد في رأيي يكمن في دقة اختيار اللفظ المُشير للمعنى أو المفهوم الدال عليه بين أهل لسانه، في تركيبة سردية تضج بالجماليات، فحرف أو تشكيل جمالي هو في ذاته دقيق الدلالة بما قد يقلب المعنى إذا ما تمت إضافة عليه أو حذف منه، أو تغيير في لفظه بتشكيل أو تنقيط، ولفظ ذو معنى يخالف موضعه لهو أمر من المُستحيل أن يوجد في القرآن رجوعا لوجهة النظر الدينية المُعتمدة، وفي تلك القراءة كان عدم تحريم الرق واضحا، والإشارة القرآنية لإقامة الإماء في بيت النبوة واضحة، ورفع شأن عتق الرقاب للتخفيف من تعميمه والمُغالاة فيه والمُفاخرة به واضحا في الآيات سابقة الذكر في الملف.

"يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَحْلَلْنَا لَكَ أَزْوَاجَكَ اللَّاتِي آتَيْتَ أُجُورَهُنَّ وَمَا مَلَكَتْ يَمِينُكَ مِمَّا أَفَاءَ اللَّهُ عَلَيْكَ... إلخ (الأحزاب 50).

كانت الآيات التي تعرض لمسألة النكاح "الإيلاج" في حدود مفهومه الوظيفي ودوره في حادثة الحمل واضحة، تختص بتنظيم العلاقة بين السادة والإماء حينا، والسادة ورقيقهم عبيدا وإماء حينا، وآيات وعظ بخصوص مسؤوليات وتبعات تلك السيادة حينا، وتلك التي تعرضت له في العلاقة الحميمة بين "زوجين" تحديدا فيما يتعلق بتفاصيل تخص تشريعا بعينه. هي أيضا واضحة.

فالقرآن نادرا ما وضع مُفردة النكاح في طرح شأن زوجي إلا وما يختص بتشريعات طلاق أو زواج وما يترتب عليهما من بعض أحكام لاحقة، وهو حين ذلك يُذْكَر مقرونا بمُفردة تشير لكون الآية تخص إتيانه في إطار الزواج من دون غيره، أما في المُجمل فهو نادر الذكر في مُعظم ما يخص الأزواج وشؤون علاقتهم الحميمة في القرآن.

"وَإِذَا طَلَّقْتُمُ النِّسَاء فَبَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَلاَ تَعْضُلُوهُنَّ أَن يَنكِحْنَ (أَزْوَاجَهُنَّ) إِذَا تَرَاضَوْا بَيْنَهُم بِالْمَعْرُوفِ ذَٰلِكَ يُوعَظُ بِهِ" (232 البقرة).

"يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَ(بَثَّ مِنْهُمَا) رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَاء" (النساء 1).

"عَلِمَ اللّهُ أَنَّكُمْ كُنتُمْ تَخْتانُونَ أَنفُسَكُمْ فَتَابَ عَلَيْكُمْ وَعَفَا عَنكُمْ فَالآنَ بَاشِرُوهُنَّ وَابْتَغُواْ مَا كَتَبَ اللّهُ لَكُمْ" (البقرة 187).

"وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْمَحِيضِ قُلْ هُوَ أَذًى فَاعْتَزِلُواْ النِّسَاء فِي الْمَحِيضِ وَلاَ تَقْرَبُوهُنَّ حَتَّىَ يَطْهُرْنَ فَإِذَا تَطَهَّرْنَ فَأْتُوهُنَّ مِنْ حَيْثُ أَمَرَكُمُ اللّهُ" (البقرة 222).

"نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأْتُواْ حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ

وَقَدِّمُواْ لأَنفُسِكُمْ" (البقرة 223).
أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى "نِسَائِكُمْ" هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ (187 البقرة).

إن المسألة التشريعية في الآية الأولى بين الزوجين بخصوص درجة من الطلاق، استوجبت ذكر النكاح بما يترتب على إتمامه الطبيعي من احتمال إنجاب، وهو بالتالي حتمي الذكر بلفظه لدمغ إتمام المراسم الشرعية للزواج- حتى وان لم يؤت حملا- أما المسألة المطروحة في الآية الثانية، فهي موعظة إلهية للعباد بتقوى من أبدع خلقهم وبث عبر مُباشرتهم خلقا كثيرا، وهو طرح لوظيفة النكاح الطبيعية في التكاثر صراحة، لكن وضعه لفظا في السياق الوعظي المقرون بالزواج "الرباط المُقدس" لا يتماهى وغرض الآية أو المراد من وقعها الرقيق على النفس.

بخصوص الآيات الـ4 التاليات، فالواضح تماما هو وضع مُفردات بديلات أبلغ وأرق وأعمق دلالة في ذكر العلاقة الحميمة المُفترضة بين الأزواج، كالمُباشرة، والإتيان، والحرث، والقرب والتقديم للنفس، والرفث وبالطبع مُتضمنة النكاح كمرحلة حتمية في أغلبها، رغم أنها آيات تعرض مسائل تتعلق بالشرع أيضا، لكنها لا تختص بمسائل العقد والحل في إجراء الزواج.

أما تلك الآيات التي تزخر بلفظ النكاح، وتم تقديمها بعد توطين معناه الجديد المُرادف للزواج بلاغيا فهي كثيرة عصية الحصر، وهي في أغلبها كما نوهت سابقا لا شأن لها بمسائل الأزواج بقدر ما تخص مسائل السادة والرقيق، وهو في ذاته طرح لم يكن واردا في تشريع إلهي بنص كتاب مُقدس قبل الإسلام، بما يرفع من شأن هذا الدين عن سابقيه فيما يتعلق بحقوق الإنسان بعيدا عن كونه عبدا أو حرا، مُؤكدة في أغلبها على العدالة في تلك المناحي والإلزامات بين العبيد والإماء على حد سواء.

"وَلاَ تَنكِحُواْ الْمُشْرِكَاتِ حَتَّى يُؤْمِنَّ وَلأَمَةٌ مُّؤْمِنَةٌ خَيْرٌ مِّن مُّشْرِكَةٍ وَلَوْ أَعْجَبَتْكُمْ وَلاَ تُنكِحُواْ الْمُشْرِكِينَ حَتَّى يُؤْمِنُواْ وَلَعَبْدٌ مُّؤْمِنٌ خَيْرٌ مِّن مُّشْرِكٍ وَلَوْ أَعْجَبَكُمْ أُوْلَئِكَ يَدْعُونَ إِلَى النَّارِ وَاللّهُ يَدْعُوَ إِلَى الْجَنَّةِ وَالْمَغْفِرَةِ بِإِذْنِهِ وَيُبَيِّنُ آيَاتِهِ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ (البقرة 221).

أكم من قرأوا هذه الآية وهم على يقين من أنها تختص بأحد تشريعات الزواج المحورية في الدين الإسلامي؟ وهي بقصد المعنى وموضع الكلام في السياق لا شأن لها بزواج أو أزواج من الأصل، بل هي من الوهلة الأولى موعظة للسادة في إدارة شؤون رقيقهم إماء وعبيد، ذلك لأنه بطبيعة الحياة الاجتماعية المُرتبطة بدولة تقوم على أرضية دينية، كان على السادة واجب دعوة "استقطاب" رقيقهم لاعتناق الإسلام كواجب ديني من جهة، واتقاء لتأثر أهل البيت زوجا وذرية ومن دونهم بأية مفاهيم عقائدية مُغايرة رجوعا لما تخلقه المُعايشة والعشرة من مشاعر تعاطف أو حتى تناطح، فإذا ما وجد السيد في أمته استحالة الميل للإيمان، وجب عليه ألا ينكحها حتى تؤمن وإن أعجبته، وهو ما يؤكد بداية على إشارة احترام غير مسبوق في أعراف العرب لحقوق الإنسان وإن كان مملوكا من دون تفريق في النوع بين ذكر وأنثى، ذلك في ربط شرط النكاح بالإيمان وإلا فلا "حتى يؤمنَّ"، و"حتى" لا تحمل تحديدا زمنيا بأية دلالة في مُهلة استجابة الأمة لإلحاح الدعوة من قبل سيدها أو عدمها، وهو ما سيحرمه نكاحها رغم سيادته عليها وملكيتها ليمينه، فالمعروف تاريخيا في هذا الشأن- بحسب الروايات المُعتمدة لدى المُؤسسات الدينية- أن الإماء المُنجبات قد حظين بخصوصية في بيوت سادتهن، خاصة إذا ما كانت أم ولد، حتى أن منهن من ارتفع شأنهن على زوجات سادتهن من أصحاب الإمارة والوزارة، فاعتلى أبناؤهن إرث سُدة تلك المناصب، وهم بالمفهوم الشرعي أبناء سفاح- أبناء من دون زواج شرعي/ أبناء إماء- لذلك وضعت الموعظة شرط حتمية إيمان الأمة للتمكن من نكاحها، لكونها قد تكون بعد حين أم ولد أو بنت من صلب سيدها المُسلم، وفي بقية الآية "نصا" ما يؤكد توجه الآية حصرا لمسألة السادة في شأن رقيقهم لا أزواجهم، "وَلاَ تُنكِحُواْ الْمُشْرِكِينَ حَتَّى يُؤْمِنُواْ"، الضمة على التاء في "تُنكحوا" صريحة الإشارة في تحديد صاحب قرار النكاح، وهو السيد الذي "يُنكِح العبد بإذنه أو بأمره"، والعبد ليس إلا صاغرا لهذا الأمر، أو خاضع لإذنه، والشرط نفسه عليه كما على الأمة لنفس الأسباب بما فيها أمر الإنجاب، فحين يُنكَح العبد بأمة في بيت السيد، تكون الذرية منهم ملكا له، وهو ما يستوجب إيمانهم لنفس البُعد الاجتماعي سابق الإشارة المُرتبط بأثر دين مُغاير على نفوس أهل البيت خاصة، والأمَّة الإسلامية عامة، فما الأمة إلا مُجتمع عماده الأسرة في أي زمان ومكان، وذلك ما أكده ختام المعنى المراد من الآية الكريمة نصا ودلالة (أُوْلَئِكَ يَدْعُونَ إِلَى النَّارِ وَاللّهُ يَدْعُوَ إِلَى الْجَنَّةِ وَالْمَغْفِرَةِ بِإِذْنِهِ وَيُبَيِّنُ آيَاتِهِ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ).

صراحة فإني أعتذر للسادة المُؤمنين بعكس هذا المعنى حسب ما أورثوه من أئمة التراث، فالآية لا تخص السادة أو الحرائر في شأن الزواج أصلا، وليس هناك ما ينص على تحديد ديانة الحر أو الحرة للزواج أو فرض أي شرط في هذا الخصوص من أجله في عموم المُصحف، الأمر كله مُختص بتنظيم اجتماعي في شأن إدارة السادة لنكاح وإنكاح الرقيق في بيوتهم، والآية في عمومها أصبحت تاريخا وعظيا في كتاب الله المُقدس لم يعد معمولا به في الزمن الحديث، خاصة بعد توقيع كافة دول الحجاز والدول العربية "الإسلامية" على وثيقة الأمم المُتحدة بتجريم الإتجار بالبشر، مثلها مثل الآية التالية تماما ولكن في مسألة أخرى تختص بنص إجازة نكاح آخر لا شأن له بالزواج، لكنه مُتعلق بشأن سياسي وهو صلح الحديبية.

"يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا جَاءَكُمُ الْمُؤْمِنَاتُ مُهَاجِرَاتٍ فَامْتَحِنُوهُنَّ اللَّهُ أَعْلَمُ بِإِيمَانِهِنَّ فَإِنْ عَلِمْتُمُوهُنَّ مُؤْمِنَاتٍ فَلَا تَرْجِعُوهُنَّ إِلَى الْكُفَّارِ لَا هُنَّ حِلٌّ لَّهُمْ وَلَا هُمْ يَحِلُّونَ لَهُنَّ وَآتُوهُم مَّا أَنفَقُوا وَلَا جُنَاحَ عَلَيْكُمْ أَن تَنكِحُوهُنَّ إِذَا آتَيْتُمُوهُنَّ أُجُورَهُنَّ وَلَا تُمْسِكُوا بِعِصَمِ الْكَوَافِرِ وَاسْأَلُوا مَا أَنفَقْتُمْ وَلْيَسْأَلُوا مَا أَنفَقُوا ذَٰلِكُمْ حُكْمُ اللَّهِ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ (10 الممتحنة).

الموعظة التشريعية- بحسب الحادثة التاريخية- تتعلق بالمُشركات اللائي هجرن بيوتهن مُهاجرات للمدينة مُؤمنات من بعد ضلال، بعد إبرام الصلح وشروطه التي

أثقلت كفة النبي وأمته واستقطابه لموالاة قبائل ذات شأن، فكانت تلك المُتغيرات ملاذا أكثر استقرارا لأغلبهن وخاصة الإماء، حينها، تعظ الآية المُؤمنين باتباع الرسول في يثرب أن يمتحنوا إيمانهن للتأكد من صدقه، فإذا ما حالفهن الفلاح، يضمن لهم المُؤمنون الأمان بعدم إرجاعهن حيث أتين، بل ويتوجب على من يقتني منهن واحدة- من دون صفة شرعية مُحددة- أو في شأنهن جميعا من بيت المال العام مثلا، أن يُدفع لسيدها "في قبيلته" ما أنفق عليها قبل أن تهجره، فيحرروهن من أي ماضٍ تكريما لتلك المُخاطرة التي أقدمن عليها من أجل إيمانهن، فيصبحن كلا عباد الله حلا لبعضهم في أمته، وهو ما يبيح نكاحهن شريطة أن يعطين أجورهن، والأجر هنا لا يختص بصداق الزواج ولا النكاح يرادف عَقده الإلهي كما قدم لنا التراث التأويلي أو التفسيري أو أيا كان اسمه، ذلك لما تستأنف به الآية بقية الموعظة بأمر حاسم لغة ودلالة "وَلا تُمْسِكُوا بِعِصَمِ الْكَوَافِرِ"، ولا تتمسكوا بعهد من كفرن بعد إيمان، بل أعيدوهن أو اتركوهن للعودة لمن يرغبن، واطلبوا من وليهم ما أنفقتم عليهن بعد حساب ما أنفق هو من أجل عودتهن، وبتمام الاتفاق على هذا النحو الإجرائي المادي المحض ينتهي الأمر!

فكيف يكون النكاح هنا مُرادفا للزواج بالعهد الإلهي الشرعي، ويكون الأمر بإعادتهن إلى حيث يرغبن بعد الردة بهذا اليسر والمنحى المادي الخالص من دون طلاق أو صداق أو حتى إشارة لنشوز؟!

أخلص مما سبق إلى أن لفظة "نكاح" بتفعيلاتها في آيات القرآن الكريم تختص بمعناها لغويا واصطلاحا، وهو الإيلاج في العلاقة الحميمة، كما هو معناها لدى عرب أمة القرآن في زمان الدعوة وقبله، لكونه الفعل الجنسي الطبيعي المُتسبب في الإنجاب/ الذرية/ الخلود/ الإرث/ الفحولة، وأنه في أغلب الآيات يشير لهذا الفعل كمُحرك رئيس في أُطر علاقات كانت في زمانها ومكانها أعرافا حتمية الثبوت لم يمسسها الإسلام بنقض أو ذم، والرق كان تاج أعراف تلك العلاقات عصية المساس لما سبق طرحه في الملف من مستويات أبعاده وعمق تأصيله، وأنه حين كان يتعلق بإطار الزواج، فلم يتجاوز في الورود آيات معدودة لفظا وإشارة، وهي في مُجملها تطرح مسائل تشريعية مُحددة وحساسة تستوجب وضعه لفظا ومعنى مصحوبا أو مقرونا بأحد تفعيلات "الزواج" لا غيره من أشكال العلاقات وأنواعها "ينكحن "أزواجهن" / البقرة 232)، "فَإِن طَلَّقَهَا فَلاَ تَحِلُّ لَهُ مِن بَعْدُ حَتَّىَ تَنكِحَ (زَوْجًا) غَيْرَهُ"/ البقرة 230)، وهو في رأيي الشخصي ما ينقض بالتبعية عشرات التشريعات ذات الصلة بإجازة التعدد لكونه غير موجود في الإسلام، ولكون النص القرآني الذي اتكأ عليه فرض تلك الإجازة بدلالة قطعية، اعتمد في تقديمه من قبل تراثهم على إحلال اصطلاح "الزواج وتفعيلاته" بأبعاده ذات المسحة القداسية المُتسامية، وتبديله باصطلاح "النكاح وتفعيلاته" كأحد إجراءات العلاقة الحميمة "من دون تحديد إطار لها"، كمُرادف بلاغي رباني من الله في نصه القديم المُنزل من لدنه مُباشرة.

"وَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تُقْسِطُواْ فِي الْيَتَامَى فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاء مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تَعْدِلُواْ فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَدْنَى أَلاَّ تَعُولُواْ" (3 النساء).

بمفاد تفسير الإمام الطبري، "وَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تُقْسِطُواْ فِي الْيَتَامَى"؛ فالنص تخصيص لحالة اجتماعية بعينها في آية وعظ نزلت في شأن مثال تلك الحالة من هول جرمها عند الله، انها مسألة الولي على يتيمة قاصر أثاره حُسنها أو أطمعه إرثها أو الاثنين معا، فيعقد عليها الزواج من دون أن يعطيها صداقها المُقرر شرعا، مُستغلا في هذا المأرب الغريزي سُلطة/ ولايته الشرعية وقلة حيلتها في الأخذ والرد، فيبيح له الله ما يتناسب ودناءة قصده عوضا عنها لعله يشبعه، وفي هذا الشأن يكون النكاح بلا حدود سيد المُشبعات، وعبارة "ما طاب" تفيد اللامحدود لفظا ومفهوما، مما يضع صيغة العد المُتصاعد التالي لها "مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ" في موضع تأكيد بلاغي من الله بتلك اللامحدودية في رخصته، وليس عدا أو حصرا لعدد الأزواج في تلك الإجازة الشرعية المزعومة المُختلقة، انها بمثال دارج أقرب إلى حينما تدعو شخصا لطعام مُؤكدا له حرية التصرف المُطلق في أكله كيفما يشتهي قائلا: "كل ما طاب لك من الأطباق اثنين وثلاثة وأربعة"، إنها صيغة بلاغية تفيد كل ما يلي ويزيد "خمس وست وسبع و... إلخ" حسب رغبة الضيف وحدود اكتفائه، وهو ما يجعلك تتجاوز ذكر الطبق الأول؛ لأنه حتمي لبداية الأكل أصلا، تماما كما وُضع العد في الآية متجاوزا المنكوحة الأولى لكونها لا بد أن تُنكح استهلالا لعد القائمة وتنوعها، لهذا ذكرت الآية احتمال الخوف من عدم القدرة على العدل بعدها، فهو نكاح مفتوح يُدفع فيه أجر لكل مرة، وإلا ما تحقق التنوع اللامحدود بحسب الآية "ما طاب لكم"، واحتمال ألا يكفي المال قدر الشهوة وارد، فيُنقِص الفحل من أجر الثانية، أو يفتري على أجر الثالثة، فتفيد الآية تحت هذا الظرف الاكتفاء بواحدة "الأولى" بأجر كامل على قدر ما يملك من مال، ولأن مثله يستحيل اكتفاءه، فقد منحه النص حق استئناف الرخصة بنكاح ملك اليمين، وكانت السبايا في تلك العصور تُبَعْنَ بأبخس من أجر البغايا.

هذا القصد الوعظي لتلك الفئة الدنيئة من الرجال تحديدا في الآية "دون غيرهم"، وما ترتب عليه مضمونها في عرض تلك المسألة، هو ما تؤكده خاتمتها لفظا ومعنى، "ذَلِكَ أَدْنَى أَلاَّ تَعُولُواْ"، وهو أن كل ذلك الترخيص بكل ما فيه من فجور، هو أدنى "أقل ذنبا" عند الله ألا تعولوا "اليتامى القاصرات في أمانة ولايتكم عليهن أمام الله"، فقد بدأت الآية بطرح مثال فردي، ثم ختمها بتعميم الموعظة على جميع المؤمنين.

أيضا حول هذه التشريع القديم الراسخ في وجدان المُسلمين في أرجاء الدنيا بجواز التعدد اللامحدود، أأسف لأن الآية الوحيدة التي تحمل دعوى حتمية ثبوتها ومعلوميتها من الدين بالضرورة، هي كغيرها من آيات النكاح التي أحكم الأئمة الأولون ليّ عنق نصها رغم سطوعه لفظا ومعنى لخدمة نزعتهم النوعية "حين وطنوا النكاح موضع الزواج في النص"، من أجل التمتع بما اختص الله به نبيه عن سواه من المُؤمنين في أمر التعدد على الأخص، رغم أنه اختُص بالكثير من أمور



الدنيا لنفس سبب التمييز كنبي الله المُختار، والغرض من الاختصاص هنا بعيد عن موضوع الملف، لكنه بالكامل أيضا مذكور في نص الكتاب وبنفس ذلك الوضوح في كل أموره وأمور أهل بيته، مثل اختصاص نسائه بعدم الزواج بعد وفاته، واختصاصه بقبول أن تهديه امرأة نفسها وأن يستنكحها إذا ما أعجبته "من دون المُؤمنين"، أي امتناع أي امرأة عن إهداء نفسها لغير النبي بعده حيا أو ميتا "أبدا"، وامتناع أي مُؤمن عن قبولها إن فعلت "أبدا"، ("امْرَأَةً مُّؤْمِنَةً إِن وَهَبَتْ نَفْسَهَا لِلنَّبِيِّ إِنْ أَرَادَ النَّبِيُّ أَن يَسْتَنكِحَهَا خَالِصَةً لَّكَ مِن دُونِ الْمُؤْمِنِينَ) (50 الأحزاب)، وتلك الآيات التي يختص فيها القرآن نساء نبيه في بعض الأوامر الاستثنائية بحُكم أنهن لسن كأحد من النساء لاقترانهم ببيت النبوة، وغيرها من المُخصصات النبوية الدنيوية التي نص القرآن بإجازتها له أو منعها عنه "بشخصه".

فماذا قدم الإسلام إذن في هذا الشأن؟

دونا عن كل الديانات التوحيدية السابقة المعروفة في زمان الدعوة على الأقل، بعد 17 آية من آية سند إجازة التعدد المزعوم من نفس السورة، أجاز الإسلام إمكانية استبدال زوج مكان زوج، وهو ما اصطلح عليه النص في آيات تشريعاته عموما بالطلاق، وهو في صلبه تشريع بإجازة شديدة الإنسانية، إذا ما وضعنا نسبة الخطأ الإنساني في اتخاذ القرار الأصوب نحو شريك الحياة واردة، على أن يتم الاستبدال بشرط سداد الحقوق من دون نقصان أو استقطاع جائر.

"وَإِنْ أَرَدتُّمُ اسْتِبْدَالَ زَوْجٍ مَّكَانَ زَوْجٍ وَآتَيْتُمْ إِحْدَاهُنَّ قِنطَارًا فَلاَ تَأْخُذُواْ مِنْهُ شَيْئًا أَتَأْخُذُونَهُ بُهْتَانًا وَإِثْمًا مُّبِينًا" (النساء 20).

فلماذا تطرح مسألة الاستبدال "الطلاق" في نفس السورة إذا ما كانت الآية السابقة لها بـ17 آية فقط تقصد جواز التعدد فعلا؟

هنا تأتي الإجابة الأكثر فحولة وانحيازا نوعيا من الأئمة الأفاضل، لأن الآية "بحسب تقديمهم لها" تشير لما هو وارد في أن يرغب الرجل بالزواج زيادة عن الأربعة بعد إتمامهن، فتمنحه رخصة الآية أن يطلق منهن من يشاء مُفسحا المجال "الشرعي" لاستبدالها بأخرى، وتتحول إجازة التعدد المُحددة بـ4 في الآية المزعوم تأويلها، لتكون بفضل تاليتها "بقدرة قادر" إجازة باللانهائي من الأزواج، تماما كما رخص الله لنبيه "من دون المُؤمنين"، رغم أن آية الاستبدال تلك وبوضوح اللفظ والمعنى، تعتبر الآية الوحيدة المعنية بما أضافه التشريع الإسلامي لأمر الزواج عن الديانات التوحيدية السابقة. رخصة الاستبدال بالطلاق فقط.

خاتمة مشروعة:

قدمت رأيي النقضي هذا في إثبات عدم جواز تعدد الزوجات في الإسلام، وأنا على اقتناع تام بكل ما ورد في هذا الملف فكرا وقلبا، فالأمر لا علاقة له بالبحث في التشريع والحوم حول التخفيف من وطأته أو حتى ادعاء أنه موجود لكنه غير صالح للتطبيق بظروف هذا الزمان كغيره من التشريعات، بل القصد من النقض هو إثبات عدم ورود التشريع بالتعدد في القرآن أصلا، سواء بالتصريح أو حتى الإشارة، وتأكيد مسألة ابتداعه من قبل السلف بعد موت الرسول الكريم، بقصد إقراره كإجازة ربانية بحجية آية قرآنية لعموم رجال المُسلمين، وهي آية ليست ذات صلة بمسألة التعدد لفظا أو دلالة، بل لا تتقاطع مع أي شأن من شؤون الزواج.

لقد تحريت الضمير البحت، وحاولت قدر المُستطاع أن أضع نص القرآن ودلالة ألفاظه على قدر ما يفترض به أن يستحق من سمو وجلال وحكمة في نفوس المُسلمين أنفسهم، لأن الأمر في هذا السياق حينما يتعلق بتخليق تشريع إلهي يناقض مفهوم السمو الرباني في ذاته، من أجل اتباع تعاليم وتأويلات وتفاسير أئمة تكدست عقولهم وقلوبهم بالامتياز النوعي المحض، والأثر على ذلك فيما آل وما زال يؤول إليه مصير المُجتمعات الإسلامية اصطلاحا من انتهاكات ومآس مُدمرة، فقط من أجل ترسيخ إقرار تشريع يجيز تعدد الأزواج لا وجود له، مُتمسكا قصرا بقطعية دلالته اعتمادا على نص قرآني "غير ذي صلة به أصلا" كتشريع، ثم يرفعه لرتبة المعلوم من الدين بالضرورة، فارضا على القانون المدني إقراره بكل ما يتعلق به من تشريعات وبنود مُوجِبة النفاذ بسند مادة دستورية صريحة، حينما يكون ذلك أمرا واقعا قائما لما يزيد عن الـ13 قرنا، رأيت أنه يتوجب عليّ حينما أجريت هذا التفكر وما أتى عليه من رأي، أن أنشره مُقدِما في سطوره ما يستوجب التعقل والتفكر عوضا عن التشدد والترصد.



أدب

الجمالية الضائعة في شعرية النص الرقمي



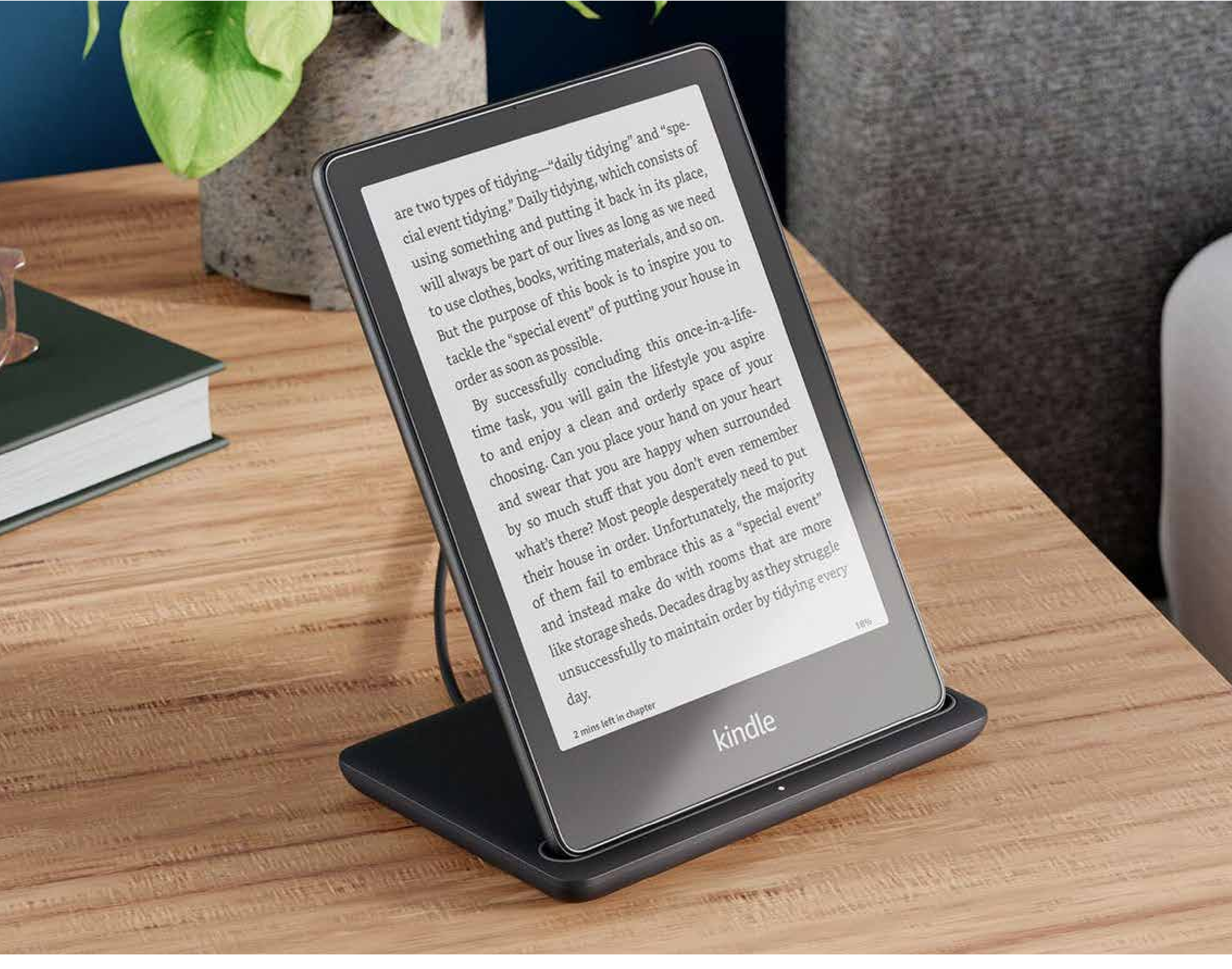
د. عبد القادر فهيم شيباني

الجزائر

استطاعت الخطابات الحية أن تعيد رسم الاهتمامات الفعلية لموضوعات اللغة عبر رسم خارطة جديدة للاقتصاد العام للعلوم اللسانية؛ فأضحت البلاغة في هذا الإطار تشغل موقعا استراتيجيا ومركزيا في الوقت نفسه، ومن شأن هذا الوعي، أن يقود انتباهنا إلى أن الأدبية تصنع خطاب الأدب عبر نصيات مُتباينة قد تخضع للتغاير مع الزمن على نحو أدركنا فيه وضعا جديدا رجت فيه مراتب النصية المُتعالية، بعد أن صرنا نسير على الاقتناع السيميائي، بأن الأدبية تكاد تحضر في كل شيء.

لا ينفصل موضوع تفاعلية السرد في الرواية الرقمية عن مسار المُتابعة التقنية لمآلات اللعبة السردية؛ حيث أبانت تقنيات الهندسة الرقمية عن خيارات من شأنها أن تتيح إعادة نمذجة أجناسية السرد كما تحوير منطق الحكي على نطاق من التفاعلات القرائية التي أضحت تستجيب لحدسية التمثل الرقمي للمقروء في العصر الحديث. إننا نتحدث عن هندسة واعية لمعطيات تصنف في الخانة الأدبية؛ توصف بأنها ميتا- لسانية (أو لسانية واصفة)، هندسة تهدف إلى تجاوز ميتافيزيقا التخليق اللساني للسرد، وهو المسعى الذي قد لا يحيد عن مسار التطور الطبيعي لشكل الكتابة في رحلتها نحو استكشاف الدعامة النصية الأمثل للمُمارسة الأدبية؛ التي شهدت بدورها تحولا صاخبا من آنية المُشافهة والتسويد الورقي إلى وسائطية الشاشة، في محاولة لاستكشاف دوائر المعنى الجديدة في اللغة وفق شرطية التهجين التي أضحت تفرضها الوسائط عبر افتعال نطاقات من التماس الدلالي في تمثل المعطى السردي.

الأصل أن الرهان على التمثيلية المُعاصرة للمقروء إنما يستقصد بسط أفق التجنيس المفتوح للحكي في الرواية الرقمية، في وقت صيغت فيه وفق مبدأ "تنافسية التمثل السردي"، بما يجعل القارئ نفسه يحيا- في أثناء القراءة- داخل دائرة من الانغماس الذي يغذيه مبدأ التحدي في الألعاب؛ فيما يتخذ



التذوق عبره وجها آخر يتأسس فيه طرفا في اللعبة السردية بوصفه سلسلة من الاستجابات للفضول الاستكشافي بناء على سيرورة تقنية تداولية.

إن الاعتقاد بمحورية استراتيجية الشد التفاعلي في هندسة السرد الرقمي، لا يستوجب بالضرورة إعادة النظر في هذا النزوع لصالح الأدبية السردية، ففي ضوء اقتناع طارئ يقر- اليوم- بأن الأدبية يحددها القارئ، نجد أن هذا الشكل من الكتابة لم يستحدث سوى كاستجابة للتحول الذي طرأ على القارئ في فعل تمثله للمقروء، غير أن المُثير للانتباه اليوم، هو تماثل مفهوم جديد لماهية القارئ ووظيفته؛ التي أضحت تجسده وظيفة "القارئ اللمسي"، التي تهيمن بقوة على فعل القراءة في هذا العصر، وذلك ما يقونا إلى التنبؤ بصور مُستقبل السرد الرقمي التي بدأت ترسم معالمها خيارات هندسة التطبيقات الذكية.

إن الأدبية التي ترسم مسارات القراءة وتحددها وفق نمذجة تقنية ليست سوى أدبية استهلاكية ضد للفطرة التذوقية، إنها تحاول الاستعاضة عن الحضور القرائي بفوضى مسارات القراءة اللانهائية.

في الواقع، لا تزال خيارات الهندسة الرقمية في حقل الصناعة السردية تبحث عن جمالياتها الضائعة في سياق التجريب الذي تخضع له الوحدة "التقنو- جمالية"، وهو ما أضحى يضفي بعضا من سطحية التذوق الحكائي بما يعكس حالة من العجز القرائي للوصول إلى اللذة السردية. إننا نعتقد من أن التفاعلية التشاركية التي تتيحها الرواية الرقمية؛ إنما قامت على مساومة جمالية تستجيب لموجة "الثقافة السائلة"، فيما تؤكد رقمنة الانتقال وحدسية الانتقاء على المضي قدما نحو تشييء المعنى في اللغة، وجعله حسيا وأدائيا. وينصرف ذلك إلى تشييء التخييل السردي عبر تحجيم طاقاته على نطاق من التصورية الأيقونية في سياق محاولة لتأسيس الفعل التأويلي.



أدب

لا للإسكندرية : تفكيكية السرد الروائي



معتز صلاح

مصر

أولى روايات الكاتب مُختار شحاتة، وبطلها سعيد ابن قرية النزلة يتشابه مع المُؤلف كثيراً ويختلف أكثر ليطرح سؤال وجودي: ما الدافع لترك مصر للرحيل للخارج؟ أهو الهروب من الظروف الشخصية فقط، أم هربا من عدم فهم لظروف وشخصية الكاتب؟

الرواية مُتداخلة الأحداث والأزمنة، وتمثل كتابة جديدة قديمة في أسلوب السرد المصري الخاص الذي يخلط بين العام من مشاكل المُجتمع وزيفه أثناء فترة مُبارك الأخيرة، وبين مشاكل بطل الرواية وعدم تأقلمه مع شخصيات من حوله تعيش الزيف ولا ترفضه.

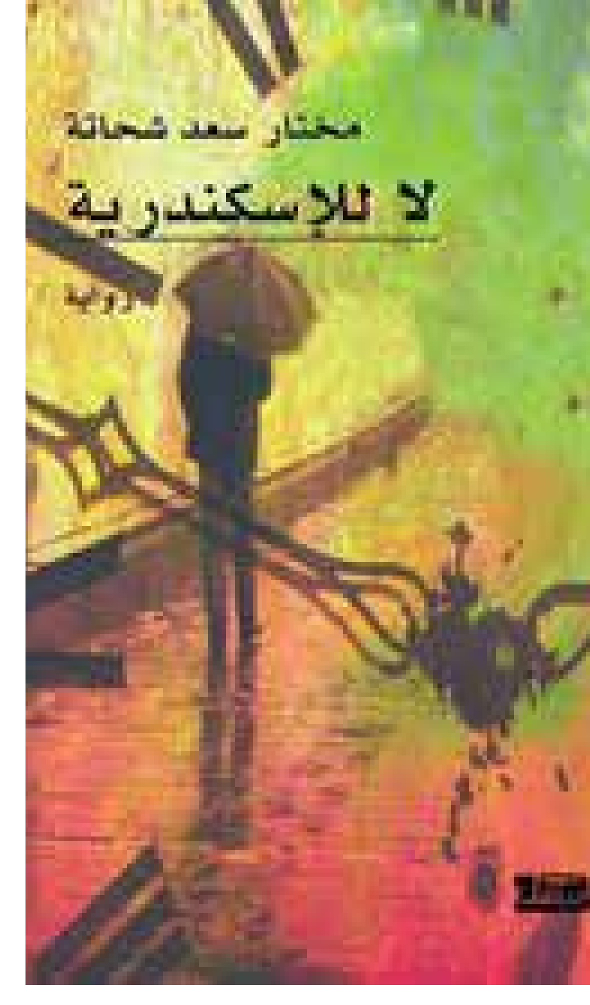
بدايات الفصول:

يحافظ الكاتب، هنا، على تقليد قديم في بدايات الفصول، وهو استخدام الشعر العامي المصري لكي يشير لمعني ما بداخل هذه الأبيات، وهنا يعرفنا علي مقاطع شعريه تبدو مُختلفة، لكنها تحمل كلها نفس مصري حقيقي بمعنى أنها تعبر عن الروح الخالصة المصرية بالفاظ وطريقة شعبية مصرية، رغم اختلاف كتابها.

لكن، لنعود للإهداء وجملة تبدو عادية جدا، بل مُعتادة ومُكررة أيضا: "كل الشخصيات خيالية ولا تمت للواقع"، وهي جملة تفهم معناها عند انتهاء قراءتك للرواية ككل.

الشخصيات:

قليلة لكنها منحوته بدقة شديدة لولا عدم وجود الجانب المرئي، أو تجسيد لملامح مُعظم الشخصيات إلا فيما ندر مثل شخصية صوفي، لكن شخصية سعيد، البطل، تقريبا بلا ملامح حقيقية؛ فلا نعرف طوله مثلاً، أو لون بشرته، هل هذا لأن المُؤلف يحاول الإيحاء بأن كل المصريين مُتشابهين وهو يشبههم؟ أو بسبب فكرة أن البطل لا يميزه شيء فهو مُجرد مصري مُثقف؟ كذلك شخصية أحلام، زوجة البطل سعيد، فهي شخصية بلا ملامح مُميزة، فهل هي بيضاء مثلاً أم مُجرد شخصية نمطية وهذا



مقصود؟

أما شخصية صوفي فهي شخصية شبه مُكتملة من الناحية الجسدية، حيث نري وصفا واضحا لها في بعض المشاهد، وربما أيضا هذا يظهر عدم تفرد الشخصيات الأخري.

الحبكة:

ترابط الأحداث مع المكان والزمان يكوّن الحبكة، وهنا في هذه الرواية المكان والزمان بطلين أساسين في كل جزء، ورغم أن المُؤلف يتعمد تداخل المكان الحقيقي مع المكان المُتخيل وكذلك الزمن، لكنه يفعل هذا بشكل طبيعي يماثل توارد الخواطر، أو الهذيان في بعض الأحيان، وربما هذا يعطي ملمحا قويا لما يحدث داخل رأس البطل، وهذا يجعلنا نعتقد بمرض البطل سعيد النفسي، ويُحسب للمُؤلف أنه لم يتخذ قرارا واضحا صريحا بوجود المرض أم لا. أيضا من ضمن عناصر الحبكة الأحداث التي تبدو مُفككة في شكل أشبه بلعبة البازل، فلا يوجد خط واضح صريح من البداية للنهاية، بل هي أحداث تتتالى ونحن نعيد ترتيبها في شكل ما، كما نريد أو هكذا نعتقد لولا الفصل الختامي الذي أظن بأنه أضعف الفصول؛ لأنه يحاول تبرير كل شيء بمُؤامرة خيالية، وأظن أن الرواية لن تفقد شيئا منها مع حذف هذا الفصل، لكننا سوف ندرس هذا بتعمق مرة أخرى ونحن نتحدث عن الراوي.

أحب هذه الحبكة المُفككة؛ فهي تحاول إعطاء القارئ حريته في فهم وترتيب الأحداث في ملمح قوي للكتابة والسرد الحديثين، حيث لا نخبر القارئ بكل شيء، لكن تخبره فقط بما يكوّن أجزاء الصورة، مع وجود فراغات فيها لكي يملأها كل قارئ بما يتصور أو بما يفهم.

هل هذا قريب من مفهوم نظرية التلقي الحديثة؟ كما سنُلاحظ أن الزمن مُفكك؛ فنحن نتحرك للخلف ونتذكر أحداثا قديمة لماضي الشخصيات من دون تمهيد، بل عن طريق تداعي الافكار الحر، فهو مثلاً في أول الرواية يقارن بين مُظاهرات في ألمانيا وأخرى حدثت في مصر، وهو لا يحاول ككاتب الانتصار لوجهة نظر مُعينة، لكنه يعرض كل وجهات النظر، وهذا يُحسب للكاتب؛ لأنه يعرف كيف يجعل القارئ يختار من دون توجيه منه، والمُقارنات بين ماضٍ لسعيد- سمعه أو شاهده أو عاشه- وبين واقع يعيشه فى ألمانيا.

الراوي بين التقليد والتجديد:

الرواية كاملة تُروى بصوت سعيد يوسف، وهو صوت مُثقف يحب الشعر، ويحب اللغة العربية، وهذا ينعكس في طريقة الحكي. هل لأن المُؤلف تخصص في اللغة العربية جعله ذلك يكتب بلسان راوٍ له نفس الاهتمامات؟ كما نُلاحظ أن بناء شخصية وأسلوب الراوي هنا يخضع لمُعادلة الاقتراب والابتعاد عن شخصية وأحداث الكاتب، وبذلك يوحي لنا أحيانا باتجاه مُختلف للأحداث قد تنبأ به، لكن الكاتب يجعل للأحداث اتجاها مُختلفا غير متوقع في تشابهه مع التويست، أو الأحداث المُفاجئة للأفلام الهولوودية، لكن، هل هذا في صالح الرواية، أي فى صالح الحبكة وتطورها؟

الفصل الأخير من الرواية أضعفها كثيرا، ولا أظن بتماسكه، وأعتقد أن الرواية أفضل من دونه، كما أن شخصية هاري لم يكن لها ما يميز طريقة الحوار في هذا الفصل وتفسيره للأحداث محاولة للوصول لخاتمة ما.

الرواية مُميزة ومُمتعة على مستويات مُختلفة، منها مستوى الحكاية وهي مقبولة بتفكيكها، وعدم ترتيبها بشكل كلاسيكي، ومستوي الصراع الداخلي بين البطل ونفسه، ثم الصراع الخارجي بين البطل وشخصيات وظروف مُختلفة هو المستوى الثاني، وهو صراع مُعاصر قوي له دلالات كثيرة غير مُجرد صراع الشخصية، أما أحد المستويات فهو الجنس حيث كتبه الكاتب باستحياء في الأغلب، لكنه كان مُحركا أساسيا لصراع الشخصيات.

شخصيتا صوفي وسعيد من الشخصيات التي تميزت في الرواية؛ لأنهما شخصيتان مصنوعتان بمُميزات وصفات مُتفردة نفسية واجتماعية، لا سيما صوفي التي تم اكتمالها بتوضيح الملامح والشكل الخارجي.

رغم ان أحداث الرواية تدور بين الإسكندرية والسعودية وألمانيا، لكن تلك الأخيرة لم تظهر تقريباً، فالبطل تسيطر عليه الإسكندريه في جميع المراحل، وحتى مع وجوده في الغربة سواء في السعودية أو ألمانيا.

لعل الصراع الأسطوري بين المُرشدي والبدوي لهو جانب مُهم من الرواية كنت أتمني القراءة فيه أكثر، وهذا يُحسب للكاتب ويعطي الإحساس بأن الكاتب يحاول فعلا البحث عن أسلوبه الخاص المُختلف، وهذا يجعلنا نقرأ كل ما كتب؛ لأنه بالفعل مُختلف عن السائد المُكرر.



أدب

متى بدأت وانتهت الحداثة؟ هنري ميشونيك مُجيباً

تقديم:
متى بدأت الحداثة ومتى انتهت؟ وهل فعلا للحداثة بداية مُعيّنة يمكن أن نُحدّدها تاريخيا؟ وهل استوفت الحداثة شروطها حتى تنتهي وتفتح الأبواب لما بعدها؟ أم أن الحداثة هي حداثة بصيغة الجمع: حداثة فكرية، وحداثة اجتماعية، وحداثة فنية، وحداثة أدبية، وأخرى على مستويات مُتعددة؟
يُعرّف هنري ميشونيك -1932 2009م الحداثة على أنها "صراع"، وأنها "نشأة إلى أجل غير مُسمى". فما أن نظن بأننا قد تجاوزناها حتى نجد أنفسنا مُضطرين للعودة إلى "سؤال ما الحداثة؟"، لأنها- كما يصفها ميشونيك- "الموضوع الذي فينا"؛ لهذا فهي "نقد" وليست أبدا حركة؛ "نقد ينقلب إلى نقد الحداثة" عينها، إنها بهذا المعنى شرّ لا بد منه، أو "عَرَضٌ" symptôme لا مناص من الرجوع إليه، لأنها دائما ما "تحب أن تظهر في هيئة البطل"، في شكل الشاعر المُتفرد، وفيلسوف القرن وغيرها من الصفات، التي لا تزال تجد لها فضاءً خصباً في مُجتمعنا المُعاصر. فإن سبق وأن تساءل لوي أراجون "عما تبقى لدينا اليوم من الحداثة؟"، فأسئلة ميشونيك- هنا- عن البدء والنهاية المُتعدديْن. ولا انفصال بالنسبة لميشونيك للحداثة بكل تعدديتها، عن الفن والشعر، وأي محاولة لفصلها عنها فإنما هي محاولة خاطئة، بالنسبة لها، لأنها كشف عما لا تستطيع باقي التوجهات الكشف عنه؛ فكلاهما له الدور الأساس في أسئلة-الذات في المُجتمع وفي خطابات العلوم الإنسانية. فما يمنحه الشعر للحداثة يتمثل في كونه "إصغاء للإصغاء"، أي إضاءة إضافية تكشف أكثر كل مجهول.
ما الحداثة عند ميشونيك إلا "انزياح"، أو "تحول للذات"، لهذا يضع هذا الشاعر والناقد والمُفكر الحداثة وما بعد الحداثة جنبا إلى جنب في نقده هذا، نقد لحداثة الحداثة، مُنطلقا من الإيقاع ومن الذات- وأليست كل سياسة الإيقاع هي سياسة الذات؟ 1995م عنده- حيث إن الحداثة- أو الحداثات- هي رهان الذات،



ترجمه عن الفرنسية وقدمه:

عز الدين بوركة

المغرب


هنري ميشونيك

وما قولنا بالحداثة جمعا، إلا كون موضوع الشعر- بالنسبة له- هو تحويل- الذات- إنها إزاحة وانزياح، لكن بما يشبه اللعب: إنها "انزلاق" glissement كما يصفها. أو كما ينقل هو عن بودلير؛ فالحداثة هي: العابر، الهارب، العرضي، نصف الفن، النصف الآخر الأبدي والثابت". لهذا لا ينبغي أن تتم مُقارنة الحداثة بالجِدّة؛ إذ من خلال المساواة بينهم، فشل الشكلانيون الروس في تطوير معرفة إيجابية حول أنقاض النظرية التقليدية. وقد أدرك ميشونيك هذا الأمر، وهو السبب في أن المُمارسة والنظرية لهما قيمة عاكسة وحاسمة للغاية، عنده، بالنسبة لحداثة الموضوع/ الذات المطروح. وبالتالي، فإن الشعرية "والفن" هي نظرية نقدية. لا يمكن فصل الحديث عن الحداثة عنها.

النص:

متى تبدأ الحداثة؟

للحداثة بدايات مُتعددة. نهايات مُتعددة. تلك التي حدثت. تلك التي تم الإعلان عنها. عدمُ اليقين هذا، أو بالأحرى هذا التنوع في وضع التواريخ، له في الوقت عينه، وقعٌ مُربكٌ للتأكدِ من الاتصال واللا اتصال، الجمع بين فترات عديدة، يفصل بينها كل شيء، مع ضمان الفهم والاستيعاب في كلٍّ مُتجانس. يلعب مفهوم الأزمة دورا معكوسا. لحسن الحظ، فإن إساءة استعماله مُطمئِنة.

التَمَرْحُل التاريخي له هذا الوَقْع، بتواريخه الرمزية، شهوانية شبه- مُؤَرّخة: 1453م، الأزمنة الحديثة les temps modernes. بالنسبة لهيجل، فالأزمنة الحديثة، بلغت ثلاثة قرون، في عام 1800م، مُنذ اكتشاف العالم الجديد، والنهضة والإصلاح الديني، كما يخبرنا هابرماس1. غير أن الأزمنة الحديثة، "في" نهاية العصور الوسطى أو "في" فيلم شارلي شابلن، لم تكن هي الحداثة modernité. العلاقة بين الاثنين ليست عفوية ولا موضوعية. لأن الحداثة أكثر من ذلك. جوهر غامض، روح الزمن، قيمة، مجموعة من القيم.

بالإضافة، لأن "الحداثة، بالنسبة لهايدجر، لا تنفصل عن الميتافيزيقا والذاتية وعن مسألة المعرفة الكلية، المُطلقة. [...] مع ذلك، فإن هذه الحداثة، التي بدأت مع ديكارت، انتهت في زمن نيتشه"2. حيث يظهر بالفعل، تشابك الحداثة وما بعد الحداثة، وهو ما يولد هواء عصرنا.

بالنسبة لفوكو وهابرماس، لقد بلغت الحداثة عصر العقل raison. بدأت مع كانط، في الـaufklärung، الأنوار. نهاية القرن الـ18م. إلا أن حداثة فوكو تعني إقامة النقد للوقائع الإبستيمولوجية "المعرفية"، والاجتماعية لهذا العقل، والذي تُعد الحداثة





مُرتبطة به. إن حداثة هابرماس تتعلق بالحفاظ على هذه الحداثة في مُقابل حداثة فوكو.

تبدأ الحداثة الأدبية مع ما سماه سارتر بجيل 1850م. في هذا المُنتصف من القرن الـ19م، في "اللحظة التي يدرك فيها الفنان اغترابه عن القيم السائدة للثقافة البرجوازية"3 1857-م: 'أزهار الشر' "لبودلير"، و'مدام بوفاري' "لفلوبير". لكن هذه الحداثة لا تحمل المعنى ذاته بالنسبة لحداثة بودلير. ارتباطا مع ما رفضه من الحداثة الصناعية، السياسية، الاجتماعية.

بالنسبة للتصوير الصباغي الحداثي، فقد وُلدَ "في فرنسا بين عامي 1870-1880م، حسب بورديو4، الذي درس سوسيولوجيا "الثورة الرمزية" المُنجزة من قبل ماني Manet والانطباعيين. آخرون يجعلون بداية التصوير الحداثي مع جوجان Gauguin. لم لا مع التكعيبيين. بهذا المعنى، بدأت الحداثة في فن التصوير الصباغي ما بين 1906م، و1908م، بالنسبة للبعض، بدأت سنة 1907م، مع "لوحة" سيدات أفينيون.

لكن، لعل 1912م، شاعريا، هي التاريخ الأفضل: بداية تأثير مالارمي مع كتاب "ألبر" ثيبودي Thibaudet، 'شعر ستيفان مالارمي'، الذي يعيد إنتاج الصفحة الأولى من "رمية النرد..."؛ كلمات مارينيتي في الحرية؛ بداية فضأنة وتصوير visualisation الكتابة، سمة من سمات الحداثة الشعرية. وعام 1912م كان في الوقت نفسه عتبة، "و" قِمّة، نقطة تحول بالنسبة "لهانس روبرت" ياوْس: "عتبة العصر" Epochen-schwelle، "عام- الذروة" Gipfel-Jabr، "مُنعطف العصر" Epochen-schwende5. المُستقبليون الإيطاليون، التكعيبيون الفرنسيون، التعبيريون الألمان، المصورون imagistes الأنجلو-أمريكيون، المُستقبليون- التكعيبيون الروس، بالإضافة إلى بداية "مرثيات دوينو" لريلكه، كافكا الذي بدأ "رواية" 'أمريكا'، مرور شوينبرغ Schönberg إلى تقنية الاثني عشر نغمة dodé-caphonisme6: لقد وُهِب هذا العصر علواً مُنذ بدايته أو تقريبا. سيتعين علينا فقط أن نلتفت لنراه. ومُنذ بعض الوقت هذا القرن بدأ يتراجع. بالطبع كانت سنة 1912م عاما تقريبيا، وإن يكن واقعا، فعام 1913م يصح أيضا7.

لكن شخص آخر، يدرس النزعة الحداثية الأنجلو- سكسونية modernisme في الأدب، حدّد هذه النزعة فيما بين 1910-1930م، في "مُنعطف سنوات الثلاثينيات"8. لأننا إن لم نضع لها هذا الحد، وإن تصورناها مُستمرة في "كتاب جويس" Finnegans Wake "يقظة آل فينيغان"، أو مع أعمال مور Moore النحتية، بالتالي "تتوه الحركة في التصنيفات العظمى الخالدة"9. يُفضِّل، إذن، هذا المُؤلف أن يجزئ مُؤلف جويس إلى جزأين، ما بعد عوليس Ulysse، بدلا من التراجع عن وضع حدود لحركةٍ. بالتحديد، إن الحداثة ليست حركة، مثل الدادا أو النزعة التصويرية imagisme. إن أراد التاريخ أن يعلن النزعة الحداثية حركة، إنجليزية أو إسبانية، فالمُصطلح يتخذ معنى تقنيا. يغدو ثابتا. لن يكون مُنتميا إلا بشكل مُتشظٍ للحداثة.

هذه الأخيرة ليست للخلود، غامضةٌ لدرجة فراغ المعنى. على المستوى التقني والاجتماعي، فالمُؤرخ يضع لها بداية ونهاية. ليست "فترات" مُتشابهة: "هناك شيء فريد بخصوص الفترة الزمنية 1920-1980م، مُقارنة بفترة 1860-1920م، و1980-2040م: رأت حدوث الانتقال إلى الحداثة"10، فهل ما زلنا حداثيين، أو ما بعد حداثيين؟

لكل تاريخ، لكل حدّ، استراتيجية، رهان. الحداثة هي أرضية عمل له معنى ربما لا يوجد ما يعادله. في كل مرة كتابة أخرى للتاريخ. لم نعد نعرف إن لا تزال ملكا لنا.

المصدر:

Henri Meschonnic, Modernité Modernité (1988), éd. Gallimard, Coll. Folio essais, 2005, p. 24-26.



Edgar Degas -Place de la Concorde- (1879)- Oil on canvas- 78.4 cm × 117.5 cm



أدب

تشارلز موريس: فلسفته السيميائية والبراجماتية

كان تشارلز وليام موريس 1901- 1979م طالبًا لدى "جورج هربرت ميد" في جامعة شيكاغو، ثم مُحرر مجموعة معروفة على نطاق واسع من مُحاضرات ميد، كما هو الحال في "العقل والذات والمُجتمع" 1934م.

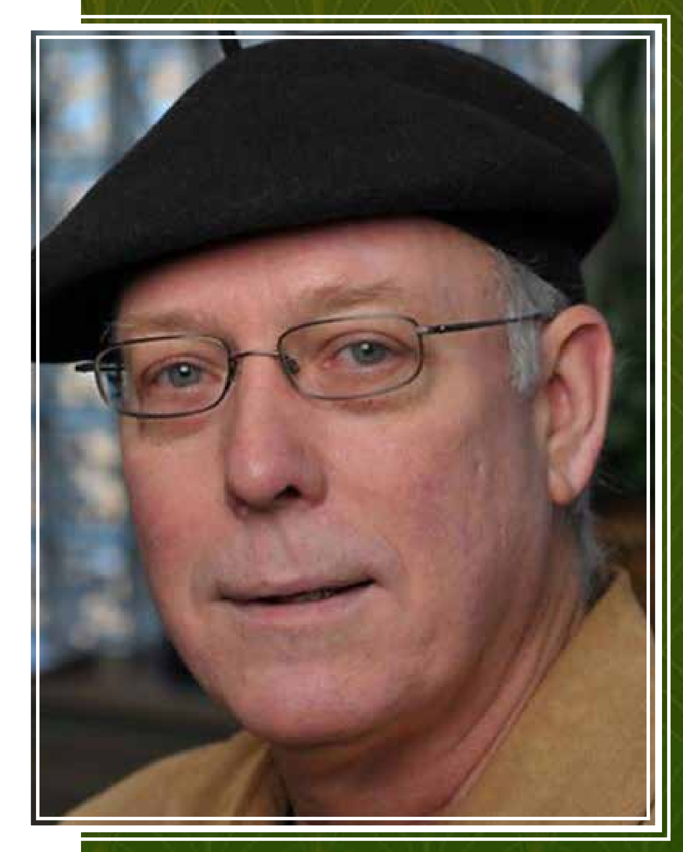
ساعد موريس في وصل "جماعة فيينا" بالفلسفة الأمريكية في ثلاثينيات القرن الماضي، على أمل توضيح البراجماتية من خلال الاستفادة من نموذج "التحقق التأسيسي للحقيقة" الذي وعد به من خلال التجريبية المنطقية لرودولف كارناب وآخرين.

يشتهر موريس اليوم بدراسته، أسس نظرية العلامات، الصادرة سنة 1938م، والتي كانت المُجلد الأول من المشروع الكبير للموسوعة الدولية للعلوم الموحدة. وقد اقترح موريس في هذا العمل، أن السيميائيات تتكون من التركيبات والدلالات والبراجماتية، حيث أصبح هذا التمييز الأخير أمرًا طبيعيًا في علم اللغة/ اللسانيات.

استندت هذه التقسيمات إلى قراءة ثنائية إيجابية لنمط شبه حيوي ثلاثي لتصور "تشارلز سندرس بيرس"، الذي انتقد الآراء الثنائية للعلامات وللأسس والإشارات. وتتوفر البراجماتية، وهي مجال أساسٍ في علم اللسانيات اليوم، على جذورها في عدة مرجعيات، إذ ترجع إلى فكرة موريس عن تقسيم الإشارات المعنية "بعلاقات الإشارات بالمُستخدمين".

من الناحية العملية ، يبدو أن هذا التمييز يضفي الشرعية على مكان السياق الاجتماعي لدراسة اللغة، والذي كان سمة حاسمة لكل من فلسفات "جون ديوي"، و"لودفيغ فيتغنشتاين" في ذلك الوقت، بالإضافة إلى أعمال "إدوارد سابير"، و"مالينوفسكي"، وآخرين.

مع ذلك، افترض مذهب موريس السلوكي، بشكل غير منطقي، أن "مُستخدمي" الإشارات ليسوا هم أنفسهم علامات. وبالمثل، فقد افترض أن "أسطورة المعطى" المنطقي في نظر عناصر الإشارات المعينة أو المُدللة ليست إشارات في حد ذاتها ، ولكن "أشياء" يجب



يوجين هالتُون
الولايات المُتحدة الأمريكية



ترجمه عن الإنجليزية:
د. محمد الكرافس
المغرب

الإشارة إليها بالعلامة الدلالية.
من ثم، فإن ما يسمى "بالبراجماتية" قد يبقى نظريًا مُضادًا لذاته، وغير منطقي لنفس الأسباب التي أظهرها بيرس في انتقاداته للمعرفة الثنائية الفورية. ومع ذلك، فإن الافتقار إلى السلامة النظرية في مفهوم موريس "للبراجماتية" لم يكن له تأثير حتى الآن على زرعه في علم اللسانيات والمجالات ذات الصلة التي تستخدم هذا المُصطلح. وتشمل منشورات موريس الرئيسية أيضًا تطوير عمله في السيميائيات والعلامات واللغة والسلوك 1946م، والدلالة والأهمية 1964م.
تشمل الأعمال الأخرى أنماط الحياة: مُقدمة لدين العالم 1942م، والذات المُنفتحة 1948م، وأصناف ذات قيمة بشرية 1956م، والحركة البراجماتية في الفلسفة الأمريكية 1970م. وقد وردت المُقارنة التفصيلية بين موريس وبيرس في الفصل الرابع من كتاب المعنى والحداثة 1986م لصاحب هذا المقال يوجين هالتون.
تبقى كتابات "تشارلز ويليام موريس" حول النظرية العامة للإشارات بمثابة تحقيق في العلاقات النحوية والدلالية والبراجماتية للعلامات اللغوية وغير اللغوية، وهو فحص للأدوار التي قد تلعبها أنواع مُختلفة من العلامات في التأثير على سلوك الإنسان.
يقدم موريس المُصطلحات التي يمكن من خلالها وصف "ظاهرة الإشارات"، ويقدم نظرية العلامات التي تُعرف العلامة على أنها مُنبهات لأنماط السلوك. ويشرح موريس كيف يمكن أن يتطور "علم السيميائيات"- علم العلامات- في سياق علم السلوك، ويصف الدور الذي قد تلعبه السيميائيات في توحيد العلوم البيولوجية والنفسية والاجتماعية والإنسانية. كما يصف الدور الذي قد يلعبه علم العلامات في تحليل اللغة كنظام اجتماعي، ويشرح أن اللغة قد تكون محكومة بقواعد نحوية ودلالية وعملية.
قد تُحدد القواعد النحوية مجموعات العلامات التي قد تعمل بمثابة بيانات نحوية، وقد تحدد القواعد الدلالية الشروط التي بموجبها يمكن أن تنطبق العلامات على الأشياء أو المواقف/ مثلما قد تُحدد القواعد البراجماتية الشروط التي بموجبها يمكن أن تعمل المركبات اللافتة إشارات في حد ذاتها.
يصف موريس الدور الذي قد تلعبه السيميائيات في تطوير نظرية اللغة، ويشرح أن اللغة يمكن تعريفها، ليس فقط من باب القواعد التي تنظم مجموعات علاماتها، ولكن من باب القواعد التي تحكم معنى علاماتها، والقواعد التي تحكم أصل علاماتها واستخداماتها وآثارها.
يجادل موريس بأن اللغة هي نظام من العلامات التي تنتج ميولًا للسلوك الاجتماعي، وأنه من أجل فهم استخدامات وتأثيرات العلامات، يجب أن نفهم الطرق التي تؤثر بها العلامات على السلوك الاجتماعي لدى البشر. ويلاحظ موريس أن مُصطلحات "السلوكية" قد تختلف عن مُصطلحات "العَقْـلَنَة"، في تلك النظرية السلوكية، وقد تجادل بأن العلامات تشير إلى "الاستجابات"، أو "النزعات إلى السلوك"، بينما قد تجادل نظرية "العَقْـلَنَة" بأن العلامات تشير إلى "المفاهيم" أو "الأفكار".
مع ذلك، يوضح أن نظريته الخاصة عن السيميائية السلوكية ليست محاولة لتسوية هذا الجدل، ولكنها محاولة لتقديم مُصطلحات أكثر دقة لتطوير علم العلامات.
وتُعدّ هذه الكتابات حول النظرية العامة للإشارات/ العلامات بمثابة مجموعة من بعض أهم كتابات موريس حول السيميائيات و البراجماتية "الذرائعية".
تتجلى هذه الكتابات في "أسس نظرية العلامات" 1938م، و"الإشارات واللغة والسلوك" 1946م، والدلالة والأهمية 1964م، حيث يناقش موريس أبعاد "السيميوزيس" العملية، التي من خلالها يمكن أن تعمل مكونات الإشارة.
يشرح موريس أيضًا كيف يمكن استخدام السيميائيات كوسيلة للتحقيق من قبل العلوم الأخرى مثل علم اللغة، والفلسفة، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع. كما يصف العلاقات بين العلامات اللغوية والسلوك الاجتماعي، ويناقش المعايير التي يمكن من خلالها تقييم مدى


تشارلز موريس

كفاية العلامات وحقيقتها وموثوقيتها، ويقدم أيضًا تصنيفًا لأنماط دلالة العلامات والاستخدامات الأولية للإشارات.
إذن، لقد لامس تشارلز موريس تصنيفًا للأنواع الرئيسية للخطاب وفق استخداماته الأساسية للعلامات وأنماط الدلالة، مثلما أنه بحث في العلاقة بين السيميائية وعلم الجمال، ووصف الجماليات على أنها فرع من علم العلامات الجمالية/ الاستطيقية، كما فحص العلاقة بين التحليل الجمالي وتحليل العلامات، وشرح كيف يمكن أن تتبلور الأعمال الفنية بصفتها علامات جمالية.

دراسة

فوتوغرافيا

تصوير الشارع: التلصّص على الحقيقة

صالح حمدوني

الأردن



مع رسامي القرن التاسع عشر بدأ الاهتمام بتوثيق حياة الشارع، وأصبحت الأماكن العامة مكاناً مُفضلاً للفنانين لإنجاز لوحاتهم أمثال "إدجار ديفا"، و"إدوارد مانيه"، و"هنري ديلوز لوتريك". وكانوا قد لجأوا إلى مصورين لالتقاط صور تساعدهم في إنجاز لوحاتهم التشكيلية التي وثّقت الحياة في قاع المُدن بشخوصها المُختلفة، وركزوا في لوحاتهم على إبراز العفوية والحركة. وبرزت تجربة الانطباعيين منهم مثل "كلود مونييه" الذي رسم نفس المشهد من شارع باريسي في أوقات مُختلفة خلال اليوم؛ لإبراز تغيّر الضوء على المشهد، مع إضافة ضربات بالفرشاة للتعبير عن الحركة والتغيير. هذا الأمر يمكن لكاميرا الآن أن تنجزه بكفاءة عالية، لكن رسامي ذلك العهد كانوا يتعاملون مع الكاميرا كوسيط مُساعد، خصوصاً في مرحلة كانت الكاميرا بتقنياتها آنئذٍ تحتاج إلى وقت تعريض طويل ومُعالجات كيميائية مُعقدة لإنتاج الصور بشكلها النهائي.

القليل من التطوير على الكاميرا والأفلام كان كفيلاً بأن تتحول إلى أداة قادرة على الرؤية أفضل من العين البشرية، وبتركيز أعلى؛ فصارت للكاميرا قيمة أكبر. وظهرت أول صورة للشارع على يد المصور الفرنسي "تشارلز نيفري"، الذي وثّق المباني والمتاجر والعمّال والمُوسيقيين المُتجوّلين في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، وواجه صعوبة بسبب التعريض الطويل الذي أضفى ضبابية على الصور، إلا أن التطور التكنولوجي الذي أحرزه وليام هنري فوكس تالبوت مع الكالوتيب عام 1841م مكّن المصورين أن يلتقطوا صورة خلال دقيقة تعريض مُقارنة بـ30-15 دقيقة على النظام الدياغروتيب السابق؛ فأنتج بعدها "تشارلز نيفري" مجموعة من الصور تعتبر أقدم لوحات تصوير الشارع، وامتازت بالثبات وقلة الضبابية، وعبّرت بقوة عن طاقة الشارع وحركته وتغيّراته.

ظهر المصور الفرنسي "يوجين أتجيت"- الذي امتدت تجربته من أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن



هنري كارتييه بريسون 1933

العشرين- وقد وثّق مباني وشوارع باريس قبل هدمها لبناء المدينة الجديدة؛ فيما قامت بلدية باريس بالتعاقد مع المصور "تشارلز مارفيل" لتوثيق مراحل البناء الجديد، عكْس "أتجيت" الذي اهتم بالمباني القديمة. فكان موضوع المصورين نفسه، الشوارع والمباني، لكن النتائج كانت مُغايرة عند كل منهما، مما يؤكد على أهمية نيّة المصور وروحه وشخصيته وتأثير كل ذلك على ما يُنتِج من صور. هدف أتجيت توثيق باريس بروحها الأصيلة، لذا اتجه العديد من المُهندسين والفنانين والباحثين إلى الحصول على صور "أتجيت" وتناسوا إلى درجة كبيرة صور "مارفيل".

في عشرينيات القرن العشرين برز الفوتوغرافي الفرنسي "أندريه كيرتيز" كواحد من أوائل مصوري الشارع، رغم أن هذه التسمية لم تُطلق على أحد من قبل. كان كيرتيز واحداً من المصورين الذين انهمكوا في التصوير الصحفي وتصوير الأزياء، وفي أوقات فراغهم كانوا يتجولون في الشوارع لالتقاط صور توثق الحياة العامة ويمارسون إبداعاتهم. بحلول عام 1928م استخدم "كيرتيز" كاميرا لايكا التي تم تسويقها حديثا، وهي كاميرا تمتاز بخفّة الوزن وصِغَر الحجم قياساً بالكاميرا التي كانت مُنتشرة حتى ذلك الوقت، مما أعطى للمصور إمكانية أفضل بالتنقل والحركة مع إمكانية عدم إثارة انتباه الجمهور في الشارع. هذا التطور المُهم سمح "لكيرتيز" وغيره من المصورين التقاط صور الشارع والأشخاص من مسافة قريبة لم تكن مُتاحة سابقا، فظهرت لدى "كيرتيز" القدرة على التقاط النشاط والحيوية والحركة من دون التضحية بالتكوين المدروس كما كان سابقا.

يُنسب الفضل للمصور الفرنسي "هنري كارتييه بريسون" في جَبْر العلاقة بين الفن والتصوير التوثيقي، وكان قد صاغ عبارة "اللحظة الحاسمة" التي تتناسب خصوصاً مع هدف مصور الشارع، وتعني قدرة المصور على الاستفادة من كل جزء من الثانية حينما تجتمع عناصر الصورة الناجحة المُبتغاة، وهي آلية ترتبط إلى حدّ كبير بدربة عين المصور وحدسه.

قبيل الحرب العالمية الثانية بدأ تصوير الشارع يأخذ مكانه كفرع من التصوير الوثائقي والتصوير الصحفي. وخلال الأزمة الاقتصادية قبيل الحرب أصبح الفوتوغراف أكثر حضورا في الكتب والمجلات والصحف كوسيلة للتعبير عن الحالة التي تعيشها البلدان، وللتعبير عن هذه الظروف نزل المصورون إلى الشارع لالتقاط الصور التي تعكس أحوال الناس وظروفهم وخصوصاً في الولايات المُتحدة الأمريكية. ومع نهاية الحرب، وطيلة عقد الخمسينيات من القرن العشرين مارس



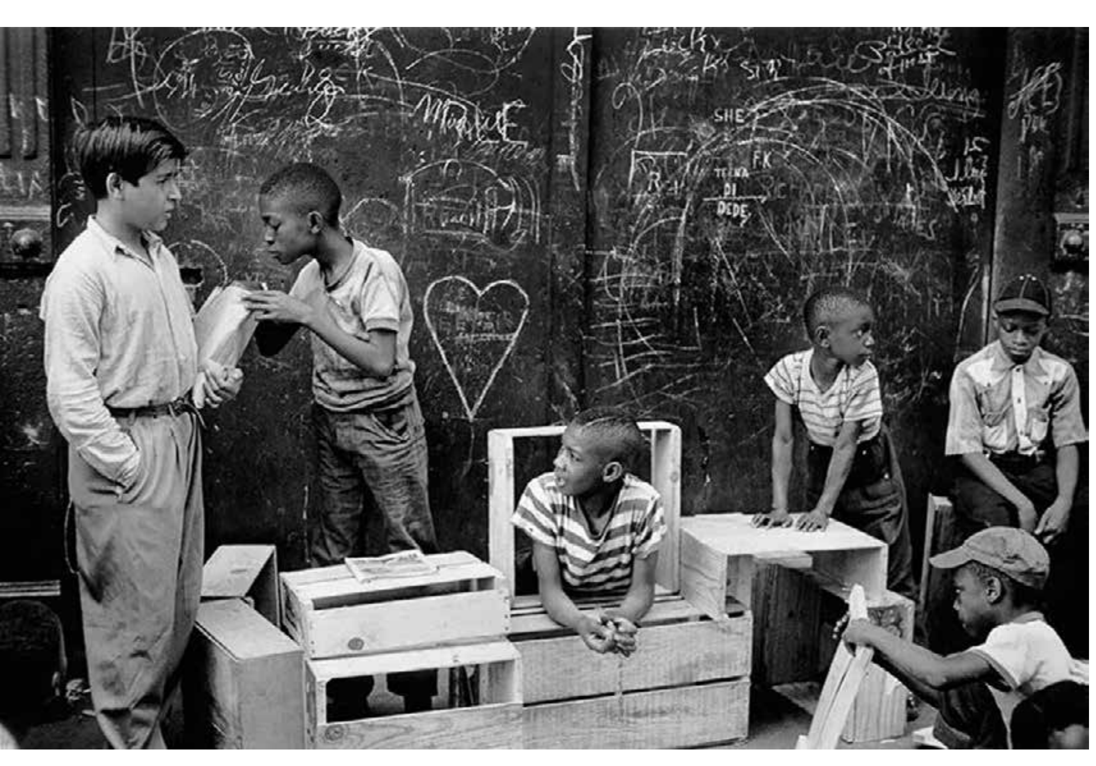
جمعها
في كتاب مُؤثر ورائد نُشر عام 1959م، وأثار جدلاً بوجهة نظره النقدية للبشرية، فأسس بذلك طريقة عرض جديدة إضافة إلى دلالة أن يحمّل الفوتوغرافي وجهة نظره عبر تحكمه بأدواته .

مع التطورات التقنية على الكاميرا في السنوات اللاحقة واصل مصورو الشارع العمل وحاولوا التركيز على إبراز أسلوبهم الخاص، وتقديم وجهات نظرهم الشخصية، ومُمارسة وعيهم فيما ينتجونه من صور. وساد استخدام أفلام الأبيض والأسود في هذا النوع من التصوير رغم ظهور الأفلام الملونة، كانوا يفضّلون الواقعية على الجمال. يقول الفوتوغرافي "سيباستياو سالغادو": "الصورة بالأبيض والأسود أكثر حدة وتجريداً. هذا التصوير يبني الرمز في الصورة، ويرفض نقل المعنى للمُشاهد ببساطة، كما أنه لديه القدرة على اعطاء معنى لفوضى العالم. فالجمال ليس ميزة تشكيلية". وكما في السؤال الذي أُثير حول التصوير الصحفي في الحروب، أُثير سؤال أخلاقي حول تصوير الشارع، بعض النقاد رأوا فيه تلصصا، واستغلالا، وانتهاكا لحرية الأفراد وخصوصياتهم، فيما اعتبره المصورون وجهة نظر إضافة لكونه تسجيل وتوثيق لحقيقة الحياة اليومية التي يعيشها الناس.



كيرتيز 1952

المصورون تصوير الشارع، وغلبت عليها الصور المُبتذلة والبعيدة عن التعبير والجماليات، لكن مع ظهور الحركات الاحتجاجية المُطالبة بحقوق "السود"؛ برزت كتيار مُعاكس للرداءة والابتذال المصورة الأمريكية "هيلين ليفيت" التي توجهت إلى تصوير الأحياء الفقيرة في نيويورك، ثم ظهر "روي ديكارافا" كأول مصور من أصول إفريقية وثّق حقيقية الشارع الأمريكي ومُوسيقى الجاز، وأصّل لجماليات اللقطة النابعة من ذات المصور وروحه وموقفه الثقافي. فكانت صوره للحياة اليومية غامضة تشي بروح الشارع. فيما قدم "روبرت فرانك" وجهة نظر أخرى، وأسس لرؤية جديدة في فوتوغرافيا الشارع. كان حينما يصور يترك الأمر للصدفة، فلا ينظر من مُحدد النظر في الكاميرا. أراد أن يعبر عن وجهة نظره الخاصة، لينتج تجربة في السرد المرئي





3 صور لـ هيلين ليفت



3 صور لـ مصطفى شوربجي-مصر






ألفيراز ريكاردز 2010م



يمكن القول أن مصوري الشارع الذين تميزوا على امتداد العالم جاؤوا من خلفيات وتجارب حياتية أهّلتهم لهذه المهمة. مصور الشارع يمتاز بالحزم والمُثابرة، ويتعامل في الشارع بعقل بارد. لا يتوقع شيء، ويتوقع كل شيء في آن. لديه القدرة على التعرف إلى الناس والتعامل والحديث معهم، والمكوث لأطول وقت في قاع المدينة. يقول المصور السويدي "أندرس بترسن": "في الشارع صوّر بقلبك لا عقلك، ابحث عن المشاعر مثل الحب والكراهية والخوف والقوة والوحدة وصورها بقلبك". فالصورة المثالية الناجحة إن كانت بلا روح ستُنسى.

مصور الشارع يثير الأسئلة في صوره عبر الغموض والتشويق وترك مساحة للمُشاهِد للتفاعل معها، فلا هو يروي قصة كاملة، ولا يقدّم إجابات أو حلول. كما يهتمّ بحياة الناس وظروف حياتهم أكثر من الاهتمام بالتقنيات والعدسات والكاميرات، بخلاف تخصصات التصوير الأخرى التي تتطلب تقنيات ومعدات أحدث. تصوير الشارع بحاجة للشغف للتغلب على صعوبته، ففي الشارع العديد من المُتغيرات والعوامل التي يجب على الفوتوغرافي وضعها في الاعتبار: التكوين والموضوع وكيفية الاقتراب من الناس والإضاءة وإعدادات الكاميرا للحصول على صورة ناجحة شكلاً ومضموناً. كما يتطلّب مواصلة طرح الأسئلة على الذات وعلى الآخرين، إضافة للبحث المُسبق عن القضايا الحياتية التي من المُحتمل مواجهتها خصوصاً مع الاقتراب من الناس. مع التأكيد على أن فوتوغرافيا الشارع لا ترتبط بالتوثيق فقط، بل يجب أن ترتبط بالشوق والأحلام والكوابيس والرغبات والذكريات. في الشارع تغيب الفلسفة أو أي أفكار مفاهيمية، وينقاد المصوّر خلف غريزته، وفي كل لحظة تقوده ثيمة مُعينة: وجوه الناس، الضوء الساقط على المباني، الأشياء الثابتة المنسية في الشارع...ألخ، فتتحوّل الكاميرا إلى أداة ومدخل للحياة الخاصة للأفراد والأشياء، مع التركيز على ما يحدث لا كمصور، بل كإنسان.




ملف السينما
علي
بدرخان



علي بدرخان

سينما

صيحة الجوع: احذر القادمين من الخلف!

أشرف سرحان

مصر



في مُنتصف الثمانينيات من القرن الماضي صاح المُعلق التليفزيوني "ميمي الشربيني" صارخا في إحدي مباريات كرة القدم للفريق الوطني مُنبها للمدافعين: احذر القادمين من الخلف، وكررها كثيرا مُحذرا إلى أن جاء الهدف العكسي؛ فقال بصوت خفيض يحمل أسى ولوم: ألم اقل لكم: احذروا القادمين من الخلف؟ لقد هزموكم، بل لقد هزمتم أنفسكم.

هذه الصيحة رغم كرويتها وخصوصيتها الرياضية إلا أنها انتقلت إلى مقالات الصحف السياسية المُعارضة في ذلك الوقت، واستمرت حتي يومنا هذا؛ فالقادمون من الخلف في الفن والسياسة هم الخطر الخفي مهما تجملوا، القادمون من الخلف هم هزيمة ونكسة قادمة دائما إن لم نحذر مُراقبة الوضع بعيدا عن العواطف الاجتماعية وانفعالات الجمع الشعبي بغوغائية ترتدي ثوب العالم ببواطن الأمور، أو المطلب العام للغوغاء الجاهلة.

يبدو أن المُخرج علي بدرخان كان يحمل في عقله نفس الصيحة، ونفس النداء، وأراد النداء والصياح الفني؛ فصنع فيلما كل لحظاته تنادي بصوت فني راقٍ: احذروا القادمين من الخلف. هذه الجملة هي رسالة فيلم "الجوع" الذي أنتج سنة 1986م، والذي كتبه بدرخان مع الاساتذة السينارسيت، المعروف، الراحل مُصطفي محرم، والمُخرج، الراحل أيضا، طارق المرغني- مُساعد إخراج مع علي بدرخان في أكثر من فيلم.

تأكيدا على الصيحة؛ يختار علي بدرخان صورة تترات الفيلم، حيث تظهر الأسماء على لوحة جدارية لمنظر سبيل "أم عباس" بمنطقة الخليفة والسيدة زينب، وإمعانا في التأكيد على النداء التحذيري يصاحب عرض التيترات على الشاشة مُوسيقى الدفوف مع صوت بشري يتأوه ألما بكلمة واحدة: هيلا هيلا اووممم هيلا هيلا.

يبدو أن المُخرج بدرخان وضع المُؤلف المُوسيقي الرائع "جورج كازازيان" علي موجة إبداعه؛


Photography : Waleed Fekry

فتناغما في توحد فني كما اعتدنا منهما دائما.
فيلم الجوع هو أحد افلام موجة "الحرافيش المحفوظية" نسبة الي المُبدع الكبير الأستاذ نجيب محفوظ، رمز الرواية المصرية والعربية عبر تاريخها الحديث، وإن لم أجد اسم نجيب محفوظ على تيترات الفيلم، مما يدل علي أن الفيلم مستوحى، أو أن مُؤلفيه قد تأثروا بحرافيش نجيب محفوظ، وفي هذا الصدد يقول بدرخان في لقاء- عندما سأله أحد الصحافيين "عما إذا ما كانت القصة مستوحاة من ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ؛ رد قائلا: أساساً الاتهام الموجّه لي هو إني أخذت حكاية ''سارق النعمة'' وعملت ''الجوع''، أي أنني سرقت القصة من نجيب محفوظ، وأنت تقول الآن أن الفيلم مأخوذ عن حكاية ''قرة عيني''، وناس قالوا: بأني أخذتها من حكاية ''عاشور الناجي''، وآخرون زعموا بأني عملت ''الجوع'' من مجموعة الأفلام المأخوذة عن حكايات الحرافيش! وكل ذلك خطأ تماماً، الحقيقة كان عندي رغبة في إخراج جزء من الحرافيش، إنتاج يوسف شاهين، وبعدها بدأت ووجدت أن الموضوع لا يتجزأ ولا يمكن تصوير جزء مُنفصل، ''الحرافيش'' مجموعة حكايات، نعم، إنما عمل واحد مُتكامل. أنا مُتأثّر بالحرافيش ولا أنكر. أعجبتني، لكن إذا ما أخذت جزءاً منها؛ فأنا أشوّهها! وذلك معناه أني لا أفهم نجيب محفوظ. وأيضاً لم أفهم ''الحرافيش'' كعمل أدبي مُتكامل''.
يضيف بدرخان: 'لي الشرف أن يوضع اسمي بجانب نجيب محفوظ، ولكن في هذا الحال سأكون غير أمين. وأكون مُتاجراً باسم نجيب محفوظ، وأيضاً أغشّ المُشاهد الراغب في رؤية عمل لنجيب محفوظ، لكن إذا ما أخذت جزءاً منها فأنا أشوّهها! فذلك معناه مرة أخرى بأني لم أفهم ''الحرافيش'' كعمل أدبي متكامل'.
اختار علي بدرخان القصة لتكون أحداثها في عام 1887م، ربما ليفلت من الرقابة، وهي لعبه شهيرة في مُجتمع السينما المصرية، وأزلية، وسوف تستمر تحت عنوان- أنا عارف، إن أنت عارف، إن أنا عارف- ولكن القصة تعبر عن كل زمان فيه طغيان وتجبّر على الشعب.
الحكاية باختصار أن شخصا بسيطا في الحارة الشعبية- فرج الجبالي العربجي- يعيش حياة روتينية، وبرنامجه اليومي مُتكرر بلا أي مواهب، عالمه هو العربة والحصان الذي يجرها، يعيش في الخطوط الخلفية في الحارة كبقية العيار والشطار والحرافيش. يرعي أمه وزوجته العاقر، له أخ غير شقيق "جابر"، مُتدين بسيط يعمل في أحد ورش الحارة، عالم هذه الحارة يحكمه فتوة وفريق من رجاله البلطجية، يفرضون الإتاوات على الجميع بجد ضريبة



حماية الحارة وتجارها، ولا أحد يستطيع الاعتراض، بل إن الحارة مأمورة بتلبية طلبات الفتوة ورجاله، وهذا الفتوة يعتدي جنسيا علي بائعة فقيرة "زبيدة"، التي تلجأ لجابر الطيب حلو اللسان- شقيق العربجي- ليساعدها في ستر الفضيحة كي يتزوجها الفتوة، لكن، يرفض الفتوة الزواج منها بحجة أنها غير شريفة، فرطت في شرفها. في أحد الأيام، وإمعانا في ظلم الفتوة لأهل الحارة، وأثناء نقاش بينه وبين فرج العربجي، تحدث مُشاجرة بينهما، ليست بسبب سياسة الفتوة، بل بسبب التعرض لعرض أم العربجي؛ فيقتله العربجي، وينصبه أهل الحارة فتوة عليهم، ويهتفوا بحياته؛ فيعدهم بأن يطبق العدل والمساواة والكفاية والأمان، بل وتحسين الأحوال المعيشية من دون فرض إتاوات مُجحفة على التجار والافراد، وعلي الجانب الآخر يتزوج جابر من "زبيدة" لينقذها من الفضيحة.

بعدما يتوج الحرافيش "فرج" فتوة للحي؛ يتزوج "ملك السمري" ابنة التاجر الثري، ليتقدم من الصفوف الخلفية إلى المُقدمة الاجتماعية فجأة، ويدير وكالة القمح والغلال التي تمتلكها. بالتدريج ينسى وعودة، وتتعرض البلاد لأزمة اقتصادية، ويجف النيل في إشارة إلى أنه عصب الحياة في مصر، ويعمل "جابر" في وكالة ملك. يزداد جشع فرج الذي يستغل الأزمة؛ فيخزن القمح والغلال ليبيعها بسعر مُرتفع. يضطر الأهالي للسرقة والنهب، ويكتشف "فرج" أن "جابر" يسرق القمح والغلال من المخزن ليوزعه على الشعب؛ فيعذبه- ولكن احذر هنا القادمين من الخلف- تقود "زبيدة" الحرافيش في حملة ضد فرج، ويتمكنون منه ويقتلونه. يقرر الحرافيش تنصيب "جابر" فتوه عليهم، ولكنه يرفض ويحثهم على أن يعتمدوا على أنفسهم.

مُتلازمة استوكهولم وشعب الحارة:

لماذ خضع شعب الحارة للفتوة الأول، بل وساعدوه على جبروته، وكيف احتفلوا بموته على يد الفتوة الجديد، بل كرسوا جهدهم ليعتلي فرج الجبالي كرسي حُكم الحارة، وهو العربجي البليد محدود القدرات الذهنية والفكرية، وأوكلوا له شؤون الحارة الاقتصادية والاجتماعية، وإمعانا في الانسحاق الاجتماعي ساعدوه على جبروته وفساده، وتغاضوا عن ضعفه اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا؟

لفهم لماذا تماهى الشعب في الحارة مع البلطجية والفتوات؛ يقول أحد أساتذة علم النفس التطوري "أوشبيرج": وللإجابة عن لماذا، على صعيد المُجتمع، يمكن مُلاحظة هذا التأثير في الأنظمة القمعية، عندما لا تمتلك السُلطة شرعيتها من أغلبية الشعب؛ فتصبح وسيلة الحُكم القمعية ضاغطة على أفراد المُجتمع، ولمُدة طويلة، يطور خلالها الافراد علاقة خوف من النظام، فيصبح المُجتمع ضحية النظام، ويدرك النظام هذه الحالة مع الوقت، حتى يتقن لعبة ابتزاز المُجتمع. فيعتاد الشعب على القمع والذل، لدرجه تجعله يخشى من التغيير حتى وإن كان للأفضل، ويظل يدافع عن النظام القمعي، ويذكر محاسنه القليله جدا من دون الالتفات إلى مظاهر القمع والفساد الكثيرة.

أغلب أفلام علي بدرخان- فيما عدا فيلمه الأول "الحب الذي كان"- تندمج مع الناس وحواراتهم وحياتهم، يلعب على سوسيولوجيا المُجتمع- "الكرنك"، و"أهل القمة"، و"شفيقة ومتولي"- وحتي فيلمه الكوميدي "شيلني واشيلك" ينتمي لهذه النظرة الاجتماعية السياسية.
هذا المُخرج المُثقف الرائع ابن السينما الجميلة، المُتأثر بنشأته في بيئة سينمائية- هو ابن المُخرج الكبير أحمد بدرخان، أحد رواد السينما المصرية عبر تاريخها- صنع خطا خاصا به؛ فكان نفسه مُعبرا عن أفكاره من دون تجارة رخيصة مُبتذلة بفن السينما، إنه خليط من توفيق صالح، ويوسف شاهين، وبركات بشكل ما.
للأسف، توقف بدرخان عن العمل بالإخراج مُنذ فترة طويلة، مثله مثل الكثيرين من أبناء جيله؛ لأن بضاعته السينمائية تنتمي للذوق السينمائي الفني وعلم الجمال، بينما السوق يتقلب بين أصابع الزبون العربي، والمُتفرج المُراهق، وضعف الفكر الإنتاجي الفني ليسطوا ذوق آخر في كل مناحي الفن، خاصة المصري، لصالح جهات كثيرة تقصد سحب البساط، بالإضافة لظهور الإنتاج الدرامي التليفزيوني الكثيف لصالح المنصات ومحطات الأفلام التي تقبل أي نوع، وكله بثمنه.
هنا أيضا نقول: احذر القادمين من الخلف؛ فكلهم فرج الجبالي العربجي في الفيلم الملحمة "الجوع" الذي يصرخ ويذكرنا بأن الشدة المُستنصرية ربما تتكرر عبر أزمنه أخري، وشكرا للمُعلق الرياضي ميمي الشربيني.


Photography : Waleed Fekry

تضمنت معاييره ما يلي: "في البداية، يتعرض الناس فجأة لشيء يُحدث رعبا في نفوسهم، مما يجعلهم واثقين من أنهم مشارفون على الموت. ثم يمرون بعد ذلك بمرحلة يكونون فيها كالأطفال، غير قادرين على فعل أي شيء، ينتظرون أن تمن عليهم السماء بمن يقودهم، أو قل: بمن يخطفهم بحجة انتشالهم من حالتهم الاجتماعية السائلة".
يوضح "أوشبيرج" أن قيام المُختطف ببعض الأعمال الطيبة تجاه المخطوفين، كتقديم الطعام لهم، من شأنه أن يحفز لديهم الشعور بالامتنان "لمنحهم الحياة".
"مُتلازمة استوكهولم" هي الخط الخفي داخل فيلم "الجوع" حتي وإن قامت ثورة تزعمتها "زبيدة"، البائعة البسيطة، فهي ليست "جان دارك"، وليس لديها غير إيمانها بالعدل والمساواة وفك أسر زوجها الذي أحبته بعدما ستر عليها. هي أيضا تشبه نفس ثورة العربجي الذي اعتلى العرش في الحارة بعدما قتل الفتوة الأسبق لمُعايرته بماضي أمه، وليس بحثا عن الخلاص السياسي، ولا كان لديه أي شعور وطني.



سينما

علي بدرخان: مُخرج خارج السياق

هو أحد تلاميذ ومُساعدي والده المُخرج الكبير للجيل الأول من مُخرجي السينما المصرية "أحمد بدرخان"، بالإضافة إلى أنه أحد التلاميذ اَلنُّجَباء للمصري العالمي "يوسف شاهين"، يزيد على ذلك موهبته الخاصة المُتميزة والمُتفردة عن أقرانه وزملاء دُفعته وجيله، إنه المُخرج المُخضرم "على بدرخان".

قدم خلال مشواره الطويل والمُمتد من بداية السبعينيات حينما بدأ فى قيادة دَفة الإخراج بمُفرده، بعد مُساعدة الكبار كثيراً، وقدم فيلمه الروائى الطويل الأول عام 1973م وحتى الآن عشرة أفلام فقط طوال هذه الفترة الكبيرة، بعضها أو أغلبها يمكن اعتباره يساوي ويعادل تقديم خمسة أو عشرة أفلام.

حينما نستعرض وندقق في مشواره نجده صاحب أفلام خارجة دائماً- ماعدا أقل القليل منها- عن السياق العام لتيار السينما المصرية في وقتها، لا يقدم أبداً إلا ما يؤمن ويقتنع به، أو ما يضيف إلي مشواره أو إلى الجماهير أو إلى السينما، لا يعمل لمُجرد التواجد أبداً، ولا عجب فى ذلك إذا ما كُنا قد ذكرنا أنه من عالم ومدرسة "يوسف شاهين".

عشرة أفلام أصبح بعضها علامات بارزة فى تاريخ السينما المصرية، نستعرضها هنا سوياً بالفحص والنقد:



جورج صبحي

مصر

الحب الذي كان 1973م:

بداية في مُنتهى الرقة والرومانسية والنعومة لمشوار مُخرج كبير، بداية على قدر نعومتها وجمالها كانت لا توضح ما سوف يعقبها من أفلام في منتهى القوة، وأحياناً كثيرة في مُنتهى الصدمة والقسوة من شدة واقعيتها، وهي ليست قسوة مُصطنعة على الشاشة الفضية، بداية سينمائية من شدة جمالها وهدوئها أصبحت تعتبر كالهدوء الذى يسبق العاصفة المدوية الجارفة.

فيلم كتب له القصة والسيناريو والحوار رفيق دَرب


Photography : Nada Salem Elbatran

المُخرج ونجمته أيضاً، إنه الكبير على الجانب الآخر من النهر "رأفت الميهى"، قِمَم تجمعت لتصنع لنا سوياً سيمفونية عذبة رقيقة رومانسية في هذا الفيلم، مع فتى الشاشة الأول وقتها "محمود ياسين"، بداية جميلة لمُخرج مُخضرم كان فى هذا الفيلم وكأنه يتحسس طريقه وعالمه ويستشعر بصمته وأسلوبه في عالم السينما الساحر، الذي طالما تربى في جنبات استوديوهاته تحت عباءة والده، ليخرج هنا من هذه العباءة ويعلن عن نفسه، ويقدم أوراق اعتماده كمُخرج لجماهير السينما ومُحبيها.

فيلم يحتاج إلى إعادة قراءة من النقاد بسبب وقت عرضه الغير مُلائم لطبيعته الرومانسية، وقت مشحون بالسياسة والحرب وإحباط ما قبل الحرب، ظروف كثيرة مُتداخلة ومُتشابكة فى عام النصر 1973م أثرت كثيراً على مُشاهدة وقراءة هذا الفيلم الرقيق المُمتع العذب، فيلم يحتاج أيضاً إلى ترميم نسخته النادرة لتحويلها لنسخة ديجيتال تصلح للعرض والمُشاهدة، حتى ينال ما كان يستحقه من إشادة وقراءة وكتابة كثيرة عنه.

بعد خطوته الأولى في السينما كمُخرج لم يمنعه هذا عن مُشاركة أستاذه الذي تتلمذ على يديه كما تأثر به كثيراً، وهو "يوسف شاهين"، ليعمل ثانيةً معه كمُساعد مُخرج فى فيلم "العصفور" إنتاج عام 1974م، وهو دائماً حال من يعمل مع "شاهين"، حتى بعدما يصبح مُخرجاً يعود مُجدداً لمُساعدة أستاذه وأستاذ أجيال كثيرة، الأب الروحي للسينما المصرية ولمُخرجنا أيضاً "على بدرخان".

يبدو أنه تأثر بهذه الخطوة مع عودته لأستاذه ولطبيعة فيلم "العصفور" الذي يبحث عن إجابة لما حدث وأدى لنكسة يونيو 1967م، مما جعل الخطوة الثانية لمُخرجنا فى السينما تكون بعد استشعاره الجو المشحون بالسياسة والغضب معاً، والذي لا يحتاج إلى الرومانسية قدر احتياجه لمعرفة الحقيقة ومعرفة ما حدث وأدى إلى ما وقع، ليبدأ طرح الأسئلة ومناقشة الكارثة فيما حدث في فيلمه الثاني على التوالي.



Photography : Nada Salem Elbatran

الكرنك 1975م:

فيلم أصبح من أشهر أفلام مُخرجنا على الإطلاق طوال مشواره الطويل، إلا أنه أصبح أبرز محطات هذا المشوار، بالإضافة إلى أنه من أبرز أفلام السينما المصرية على الإطلاق أيضاً، فيلم يعتبر صرخة سينمائية مدوية طالت ولامست عنان السماء وقتها وإلى الآن، فيلم أصبح شهادة تاريخية لما حدث في مُعتقلات "جمال عبد الناصر" تحديداً في الستينيات، فيلم يوضح أحد أهم أسباب النكسة التي طالت النفوس وليس الأرض فقط، فيلم اتُهم مُخرجه صاحب الأصول الألبانية العثمانية والذي نشأ وتربى في حي القلعة الشعبي بأنه يُعادي الوطن، وكان هذا على الصعيد السياسي، فما هو الحال على الصعيد الفني.

فيلم "الكرنك" ركز كثيراً في مشاهده ومضمونه على فكرة التعذيب السادي للمصريين في مُعتقلات الستينيات، وتحويل من تعاون مع السُلطة إلى عملاء وجواسيس على زملائهم، وهي زاوية واحدة من قضية كبيرة وشائكة ومُتداخلة وتاريخية أيضاً من عُمر هذا الوطن أدت إلى كارثة عسكرية وإنسانية ووطنية استمرت تبعاتُها طويلاً، وشوهت نفوس كثيرة وأجيال لاحقة، ويحتوي الفيلم على أشهر وأعنف وأقسى مشهد اغتصاب في تاريخ السينما المصرية، وهو مشهد اغتصاب السندريلا "سعاد حسني"، التي كانت في هذه الفترة زوجة لمُخرجنا الكبير، الذي لم يجد مفرا من انسلاخه كزوج مُحب لزوجته كي يستطيع أن يقدمها كمُخرج يخرج فيلم شديد القسوة ومشهد لا يقل قسوة عن الفيلم بل يتعداها، ليصبح مشهد برغم قسوته هذه وساديته من أشهر مشاهد السينما المصرية على طول تاريخها كله.

لكن مشكلة الفيلم- وفي نفس الوقت سبب اختلافه- هي في أنه غَير في شكل وتفاصيل بعض الشخصيات وخصوصاً مَن قاموا بالتعذيب في المُعتقلات، وتحديداً شخصية "خالد صفوان" التي لعبها الفنان "كمال الشناوي"، تغيير لم يلجأ إليه فيلم لاحق وهو "وراء الشمس" 1978م حيث حاول الأخير إعطاء صورة شاملة عما حدث، وإبراز شخصية لواء الجيش الذي كان يقوم بإدارة السجن الحربي، وإدارة عمليات التعذيب معاً.

لكن هذا شيء يميز الفن عموماً والسينما خصوصاً، وهو تناول زاوية أو لمحة أو حادث واحد من وجهة واحدة، ولا يفترض أن يغطي الفيلم كل الزوايا أو يعطي نظرة عامة أو منظور ثلاثي الأبعاد.

يبقى هذا الفيلم كشريط سينمائي مُتميز ومُتفرد ومُختلف وجد معه وفيه وبه مُخرجنا ضالته، وعرف طريقه، ووجد نفسه كمُخرج ليستمر بعدها في تقديم سينما مُختلفة تحمل بصمته المُتفردة في أعمال قليلة من حيث الكم، كثيرة وعميقة من حيث الكيف.

شيلني وأشيلك 1977م:

بعد عواصف نقدية وجماهيرية ومحطة سينمائية سابقة شديدة الصعوبة قرر المُخرج الكبير أن يحلق بعيداً ويجرب في السينما الكوميدية في هذا الفيلم، فيلم اختلف عليه النقاد أيضاً باعتبار أن مُخرجنا لم يكن يمتلك الحِس الكوميدي



لإخراج فيلم كهذا، والبعض الآخر منهم وجدوا أنه يقدم كوميديا سوداء بشكل عميق، وغيرهم وجدوا فيه تقديم مُمثل كوميدي كبير مثل ”محمد عوض“، ظُلم في أفلام ترفيهية استهلاكية كثيرة لم تكن ترقى إلى مرتبة الأفلام الكوميدية الحقيقية، وقد نصفه هنا ”علي بدرخان“ في هذا الفيلم، إلا أنه وبعد تضارب كل هذه الآراء، لم يجد مُخرجنا في هذا الفيلم نفسه؛ لذلك قرر أن يعود إلى أرضه وملعبه الأساسي وهو الأفلام الدرامية الخارجة عن السياق، المُتفردة في رؤيتها كثيراً.

شفيقة ومتولي 1978م:

كان قد اشترى حق استغلال وتقديم القصة لهذا الفيلم سينمائياً ”يوسف شاهين“ وشركته ”أفلام مصر العالمية“ ليقوم هو شخصياً بإخراجها، إلا أنه قد فاجأه مرض ضيق شرايين القلب نتيجة الشراهة في التدخين، ونصحه الأطباء بضرورة سُرعة إجراء جراحة عاجلة في الخارج وعدم إمكانية تأجيلها، مما جعله يختار أحد أنجب تلاميذه وهو مُخرجنا الكبير ليتولى هو إخراجها نيابة عن أستاذه، واثقاً فى رؤيته كمُخرج حتى وإن اختلفت معه هو شخصياً.

لم يتردد كثيراً ”علي بدرخان“ وبدأ في التحضير للفيلم برؤيته الخاصة كمُخرج، وعوض الفنان الصاعد وقتها ”أحمد زكي“ عن فيلم ”الكرنك“ الذي كان مُرشحاً من قِبله لدور البطولة، لإيمانه الشديد بموهبة ”زكي“ الاستثنائية حتى في بدايته، وأسند له هنا دور ”متولي“ شقيق ”شفيقة“.

ليعود مُخرجنا إلى ملعبه الأساس بهذا الفيلم وهو السينما الدرامية، ويقدم الملحمة الشعبية الفُلكلورية الخالدة ”شفيقة ومتولي“ سينمائياً هنا لأول مرة بعدما قُدمت مسرحياً كثيراً، ويحقق حلم أستاذه الذي أصبح رغبة منه هو أيضاً، ويقدم لنا هذا الفيلم الدرامي الملحمي الكبير، ويقدم معه ”أحمد زكي“ كنجم سينمائي من أثقل عيار فني، ليصنع ببصمته كمُخرج بداية مجد وأسطورة امبراطور التمثيل ”أحمد زكي“، ولتبدأ أيضاً بينهما صداقة العمر.

أهل القمة 1981م:

يعتبر هذا الفيلم هو أصدق ما قُدم في تاريخ السينما المصرية عن فترة وزمن وعصر وسنوات الانفتاح الاقتصادي في السبعينيات، وعودة قوية للأرض المُفضلة لمُخرجنا الكبير؛ ليستعرض بها كافة مواهبه الفنية والسينمائية الإخراجية، وتعاون ثانٍ بعد ”الكرنك“ مع الأديب المُفضل له سينمائياً أيضاً ”نجيب محفوظ“، والذي يجد ضالته دائماً في قصصه، مهما اختلف كُتاب السيناريو لها، فمن ”ممدوح الليثي“ في ”الكرنك“، إلى ”مُصطفى مُحرم“ في ”أهل القمة“.

فيلم اعتبره الكثيرون هو أنضج أفلام مُخرجنا الكبير في مشواره السينمائي، استشعر فيه ”علي بدرخان“ مع قصة ”نجيب محفوظ“ وسيناريو ”مُصطفى مُحرم“ أزمة المصريين في عصر الانفتاح والتي تمتد إلى الآن، وانهيار وتآكل الطبقة المتوسطة أمام الطبقة الجديدة والصاعدة للسلم الاجتماعى من أسفل درجاته، اللصوص والهَجامين الذين أصبحوا وقتها زبدة كريمة المُجتمع، والشرفاء من الطبقة المتوسطة الذين لم يجدوا من يحميهم من السياسات المُتخبطة المُتضاربة في هذا الوقت، طبقة بعدما حاربت وأتت بالنصر للوطن، لم تجد من يحارب عنها ويحميها من الحرب الجديدة، حرب السياسة والانفتاح السداح مداح، وشريحة أخرى تنتمي إلى الطبقة الصاعدة بدأت بطرق



غير شريفة ملتوية، لكنها تحاول الآن أن تصحح من أخطائها بمد يد العون إلى الطبقة المتوسطة ولكن بشروط، أول هذه الشروط هو قبولها والاعتراف بها، بل والزواج منها ليصبحوا طبقة أخرى في مواجهة الجميع، ليختلط بذلك الحابل بالنابل ولا تعرف إلى أين يذهب الوطن الحائر دائماً، ليبقى الحال كما أصبح عليه وقتها في انتظار الكارثة الجديدة.

فيلم بعدما رحب بسابقه، وهو فيلم "الكرنك"، الرئيس "محمد أنور السادات" لأنه يظهر قبح بعض سياسات سابقه هو الآخر، اعترض بعض رجال نظامه الجديد وقتها على الفيلم، ليتم عرضه على الرئيس "السادات" شخصياً ليسمح بعرضه بعدها. فيلم لم يسقط أبداً بفعل مرور الزمن، أصبح بمثابة أصدق وأهم وثيقة سينمائية عن عصر الانفتاح، ويستشرف ما بعده، ليصبح به مُخرجنا الكبير واحدا من أهم مُخرجي السينما المصرية في جيله.

الجوع 1986م:

بعد غياب سنوات جَرت في النهر خلالها مياه كثيرة وصلت في نهاية الأمر بظهور سينما المقاولات وتعبئة شرائط الفيديو وتصديرها للخليج، موجات مُتتالية وكأن الفيلم السابق كان يتنبأ بها، موجات مُتخبطة يساراً ويميناً يدفع ثمنها دائماً وأبداً البسطاء وليس صانعوها، أحداث وظروف اقتصادية كثيرة وصعبة دفعت "بعلي بدرخان" إلى التفكير في العودة رغم الصعوبة بفيلم قَيم ينتمي لسينماه المُحترمة، فيلم أيضاً هو قصة أديبه المُفضل أديب نوبل، مع سيناريو كتبه مُشاركة مع "مُصطفى مُحرم" و"طارق الميرغني"، يستشعر أيضاً حياة المصريين في عصر الفتوات من القرن التاسع عشر، ليستنتج أنها لم تختلف كثيراً، فيلم فشل في تحقيق إيرادات كبيرة في شباك التذاكر لكثير من الأسباب أهمها انتشار موجة أفلام المُخدرات والأكشن من ناحية، وظهور سينما المقاولات من الناحية الأخرى.

الراعى والنساء 1991م:

غياب آخر أعقبه مُخرجنا بهذا الفيلم الذي حارب كثيراً لظهوره، بعدما تحمس للقصة الإيطالية الأصلية له "جريمة في جزيرة الماعز"، وكلف بها المُؤلف الكبير "وحيد حامد" لكتابتها، وبعد انتهاء الكتابة بدأت الخلافات، فقد رأى "علي بدرخان" أن "وحيد حامد" غَيّر الكثير من تفاصيل وملامح القصة الأصلية مما جعلها تنتمي لعالمه الخاص وليس كما رَآها هو، وبعد جدل ونقاش تمسك "وحيد" بما كتب وذهب إلي المُنتج "حسين القَلا" لإنتاجها، وذهب "بدرخان" لسعاد حسني، و"أحمد زكي" اللذين كان قد عَرض عليهم القصة وأعجبا بها ورشحهما لأدوار البطولة بالفيلم، ثم عَرض عليهما أن يُنتجوا هُم الثلاثة الفيلم بعدما فشل في إيجاد مُنتج بميزانية مقبولة لإنتاجه، ثم أعاد كتابة القصة "بدرخان" بنفسه بالاشتراك مع المُؤلفين "محمد



شرشر"، و"عصام علي".

بدأ كل من الفَريقين في التصوير حتى يلحق بالعرض قبل الفريق الثاني، لكن فريق "وحيد حامد" أنجز الفيلم أولاً وعُرض في العيد من شهر يونيو عام 1991م، ثم انتهى تصوير "الراعي والنساء" وعُرض في أكتوبر من نفس العام، وحصل فيلم "بدرخان" على العديد من الجوائز، لكنه لم يحقق الكثير في شباك السينما، بينما نجح الآخر في العكس مُحققاً الكثير من الإيرادات مع عدم حصوله على أي جائزة، وكأن "بدرخان" اختار الخلود والبقاء على النجاح الاستهلاكي والوقتي.

كانت الحادثة الأولى من نوعها أن يتم عمل نُسختين من فيلم واحد وفى عام واحد، وكتب أغلب النُقاد أن فيلم "علي بدرخان" هو الأقرب والأصدق في نقل القصة الأصلية.

الرجل الثالث 1995م:

حاول "علي بدرخان" في هذا الفيلم التماشي مع العصر إلى حدٍ ما بعمل فيلم بمقاييس تجارية ولكن بمستوى جيد لمحاولة كسب مُشاهدي السينما الذين اختلفوا كثيراً عن الأيام التي بدأ فيها، ومحاولة مُغازلة شباك التذاكر وتجريب حظه في ذلك، وبالفعل نجح الفيلم تجارياً، وأصبح حديث جماهير السينما وقتها لدرجة عمل مُسابقة ومنح جوائز من مُنتج الفيلم لمعرفة من هو الرجل الثالث في عملية التهريب في الفيلم.

نزوة 1996م:

فيلم كان مُخرجه هو "عاطف الطيب"، وكان مرشحا لبطولته النجمة "شريهان" في أول لقاء لها مع "أحمد زكي"، إلا أن العمر لم يمهله الفرصة لذلك وتوفي قبل التحضير له، ليتم إسناد إخراجه لمُخرجنا الكبير ليستبدل البطولة النسائية "بيسرا" ويقدم لنا هذا الفيلم الدرامي النفسي الجميل والعميق بنكهة تجارية أقل كثيراً من سابقه ليحاول تحقيق المُعادلة الصعبة دائماً بين ما هو فني وما هو تجاري، لتنجح مُعادلته ويحصد الفيلم الجوائز والإيرادات معاً.

الرغبة 2002م:

عن مسرحية "تنيسي ويليامز" بعنوان "عربة اسمها الرغبة" يعود لنا مُخرجنا بعد غياب سنوات كثيرة، وبعد ظهور موجة أفلام جيل "هنيدي" والألفية الجديدة بهذا الفيلم النفسي، في ثالث نسخة له في السينما المصرية بعد تقديمه لأول مرة بمستوى فني متوسط في فيلم "انحراف" عام 1985م، ثم بمستوى فني ضحل في فيلم "الفريسة" عام 1986م، ليقوم مُخرجنا هنا بتقديمه بمستوى فني رفيع يليق بتاريخه ومشواره واحترامه للسينما وجماهيرها، فيلم نفسي شديد العمق، صادق جداً ومُخلص للمسرحية الأصلية، ويُعد أفضل نسخة مصرية سينمائية لها، فيلم حصد واقتنص أهم جوائز عام إنتاجه، فيلم لم نتوقع أن يكون الأخير إلى الآن في مشوار المُخرج الكبير، أحد أعمدة الإخراج في جيله "علي بدرخان".





Photography : Waleed Fekry

بعد هذا الفيلم الكبير والناجح كانت هناك مشاريع كثيرة عند مُخرجنا الكبير لم تجد من يقف من ورائها لتظهر للنور، منها مشروع مع النجم تلميذ واكتشاف "شاهين" أيضاً "هاني سلامة"، كلها مشاريع تم إجهاضها خاصة بعد تغير كامل لملامح السينما المصرية والسوق السينمائي وحتى المهرجانات السينمائية، تغير لفظ الكثير من أهم مُخرجي السينما من الجيل السابق وقتها، وأصر على عدم تواصله مع سابقيه وكأنه يكتب شهادة وفاته بيديه، وهو ما حدث بالفعل بعد ظهور هذا الجيل بعشر سنوات فقط هي كل عمره الفني والسينمائي في السوق، جيل راهن على شباك التذاكر فقط، فلم يصمد كثيراً ليصبح أقصر عُمرا من كل الأجيال التي سبقته.

بعد هذا كله اكتفى مُخرجنا بما قدم كيفاً وليس كماً، ليشعر هو وجيله بغربة فيما يُقدم سينمائياً؛ فذهب بعيداً ليؤسس أكاديمية "بدرخان" التي يحاول من خلالها اكتشاف جيل جديد يكون امتدادا مُحترما وحقيقيا لجيل مُحترم من المُخرجين، يمكن بهم أن تتم عملية إنقاذ حقيقية للسينما المصرية التي تحتضر فعلياً هذه الأيام، وتحتاج إلى من يخرجها من غرفة الإنعاش.

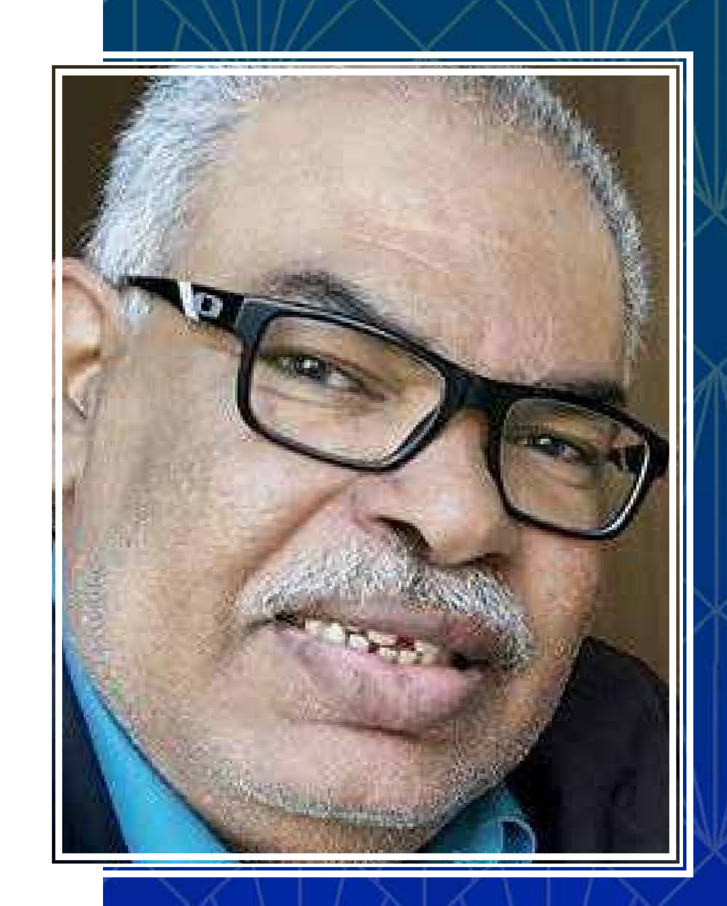
مشوار طويل، وأعمال قليلة كماً كثيرة كيفاً، يحاول تتويجها الآن بأكاديمية "بدرخان"، هذه الأكاديمية التي بدأ مُخرجنا في جَني ثمارها في السنوات الأخيرة بأفلام مشاريع تخرج تلاميذها تحت إشرافه، لتبدأ هذه الأفلام في اقتناص الجوائز وملء فراغ الأفلام المصرية في المهرجانات، وتحقق حلم مُؤسسها بتخريج كوادر إخراجية حقيقية تحمل على عاتقها إنقاذ السينما المصرية، تعلمت وتربت على حُب السينما الحقيقية المُختلفة على يد "علي بدرخان" هذا المُخرج الخارج عن السياق.


Photography : Waleed Fekry



سينما

سينما "علي بدرخان": مضمون سياسي وسينما جماهيرية



حسن حداد

البحرين

"أنا مُخرج مصري، هاوٍ للسينما ولست مُحترفاً، لا أرتزق منها، وليست عندي طموحات شديدة، لا في مهرجانات ولا في نقد، طموحي كله أن أحس أنه فيما بعد يقولون: أن هذا الرجل كان مُهتماً بقضايانا".

بهذه الكلمات القليلة والمتواضعة، يعرِّف مُخرجنا نفسه. وبهذه الكلمات أيضاً، نفتح صفحة في تاريخ السينما المصرية لنتعرف على مسيرة مُخرج مصري جاد، ما يزال يحافظ على خصوصيته كفنان مُتميز، وله حضوره الفني بين أساتذته وزملائه المُخرجين، محاولاً الصمود أمام مغريات السينما التجارية وشروطها. هذا الصمود الذي استمر أكثر من عشرين عاماً. طوال مسيرته السينمائية، والتي لم تثمر - رغم طولها سوى عشرة أفلام روائية طويلة.

استطاع المُخرج علي بدرخان، وبهذا الإنتاج القليل، إثبات موهبته وقدراته الفنية، ليصبح من بين أهم مُخرجي السينما المصرية. فهو يتميز بشكل واضح بالتدقيق الشديد في اختيار موضوعات أفلامه، ذات الصفة الاجتماعية والسياسية والجماهيرية في نفس الوقت. إضافة الى توظيفه لكافة أدواته الفنية والتقنية للتعبير عن المضمون السينمائي بطبيعية غير مُفتعلة، مُبتعداً بذلك عن الإبهار الفني كهدف أساسي، بل هو جزء لا ينفصل عن عملية تجسيد المضمون، على مستوى اللقطة والمشهد والفيلم بشكل عام.

إذن، فنحن أمام مُخرج فنان يحترم السينما ووظيفتها، كما يحترم في المقام الأول عقلية وذوق المُتفرج الذي يخاطبه. لذلك نراه يختار موضوعاته بدقة، ويبذل جهداً كبيراً ووقتاً طويلاً في إعدادها وتجهيزها قبل التصوير وبعده. يقول علي بدرخان: بالنسبة لي فإن أهم شيء هو إعداد العمل نفسه، وكتابة السيناريو. لذلك فهذه المرحلة عادة ما تستغرق وقتاً طويلاً، وهذا طبيعي جداً، لأنه طالما تحول الموضوع الى كائن حي على الورق، فكل شيء بعد ذلك لا يعدو



Photography : Waleed Fekry

إلا أن يكون تحسيناً أو إضافة بالصورة والصوت، واختيار لزوايا جمالية لما كتب.

البداية:

من المعروف بأن على بدرخان هو ابن المُخرج السينمائي المصري "أحمد بدرخان"، وهو أحد رواد السينما المصرية الأوائل. لذلك فليس من الغريب أن يكون الفن والسينما بشكل أخص، من ضمن اهتمامات مُخرجنا علي بدرخان: "نشأت في جو سينمائي، كنت ألعب في حديقة الاستوديو، وأسمع جلسات المُناقشة في السيناريو".

كان مُخرجنا يهوى الرسم مُنذ الصغر، ويرسم لوحات بالألوان عن الطبيعة وما شابه ذلك. كما أنه اكتسب هواية التصوير الفوتوغرافي من والده، الذي كان يمتلك أنواعاً مُختلفة من الكاميرات، إضافة الى معمل خاص للطبع والتحميض في البيت، مما أدى بالابن لأن يكون مُحترفاً وعاشقاً للتصوير، حيث يقول: "السينما أخذت عقلي، أهرب من المدرسة وأذهب إلى كل الأفلام التي في المدينة، ثم أشاهدها ثانية، وعندما لا يبقى فيلم، أرجع إلى المدرسة"، ولكنه رغم كل هذا، لم يفكر في موضوع التصوير أو السينما كحرفة، وإنما كهواية فقط. لهذا كانت أمنيته هي الالتحاق بالكلية البحرية، بعد حصوله على شهادة الثانوية العامة. ولكن والده قد اتخذ قراراً بأن يلتحق ابنه بمعهد السينما؛ فأعطاه عشرات الكتب عن تاريخ التصوير والسينما وحرفيتها، لكي يقرأها ويستعد لامتحان القبول في المعهد. "أخذت أقرأ كل هذه الأشياء، وجدت نفسي في متاهة فعلاً، وقلت سألتحق بالكلية البحرية، على الأقل لأنني أحبها والبحر لعبتي مُنذ صغري"، فتقدم علي بدرخان للانتساب للبحرية التجارية، لكن والده رفض أن يعطيه توقيع موافقة ولي الأمر، كان مُصراً على أن يتقدم ابنه لامتحان دخول المعهد العالي للسينما: "أنا كنت عارف أنني جاهل، ومش مُمكن أعرف أجاوب على أسئلة امتحان الدخول، وهو مُقتنع بأن السينما هي مجالي". وبذلك التحق مُخرجنا بالمعهد، تنفيذاً لرغبة والده، ولكن لدراسة الإخراج وليس التصوير، كما كان والده يريد.

يقول علي بدرخان: "في تلك الأيام وما قبلها، كنت مبهوراً ومشدوداً الى حكاية الإخراج، فكنت أحضر جميع جلسات العمل الفني التي كانت تضم والدي مع باقي الفنانين، من كاتب السيناريو إلى أبطال الفيلم، وأسمع مُناقشاتهم، وكيف يتم تحويل هذا الكلام المكتوب فوق الورق، السيناريو ، إلى حياة وحركة ونبض. لم أكن أشترك في مُناقشاتهم بالطبع، ولكني كنت سعيداً برؤية هذا كله؛ لهذا حسمت المسألة وقلت لأبي: سألتحق بقسم الإخراج".

اشتغل علي بدرخان في السينما وهو في السنة الأولى في المعهد، حيث عمل مُساعداً لوالده في البداية، ثم مع عدد من المُخرجين، أمثال صلاح أبو سيف، ونيازي مُصطفى. وقد خرج من هذه التجربة مُستفيداً ومُتأثراً بالجميع: "تعلمت من الجميع، لكن يوسف

شاهين تعلمت منه الأكثر. أتعلم من كل من أعمل معه، وما أتعلمه على بلاتوه التصوير ليس في الكتب ولا في الدراسات، احتكاك المهنيين بالآلات، تعامل العامل الكهربائي مع اللمبة، وتسليطها على المُمثل وعلى الديكور. هذه هي أسس صناعة السينما".

الحب الذي كان 1973م:

تخرج علي بدرخان في معهد السينما عام 1967م، ومن ثم حصل على منحة تدريبية في استوديوهات مدينة السينما الإيطالية لمُدة عامين. وبعد كل هذه التجربة الفنية، من دراسة أكاديمية وخبرة عملية في استوديوهات السينما، قام بإخراج أول أفلامه الروائية الطويلة "الحب الذي كان" عام 1973م. هذا الفيلم الذي أدهش الجميع وخاصة زملاء علي بدرخان في الوسط السينمائي، حيث كان من الصعب تصديق أن هذا الفيلم هو عمله الأول على الشاشة، وذلك لما احتواه من مستوى فني وتقني كبير، أدى إلى حصوله على جائزة جمعية نقاد السينما المصريين كأفضل فيلم عُرض في ذلك العام.

لقد كان اختيار بدرخان لسيناريو "رأفت الميهي" موفقاً الى حد كبير، فرغم اختياره لموضوع اجتماعي تقليدي، يدور محوره حول الثالوث "الزوج والزوجة والعشيق"، إلا أنه قدمه برؤية مُختلفة وعين جديدة على المُتفرج، وذلك بإضافة عنصر جديد على هذا الثالوث، ألا وهو المُجتمع، الذي كان له دوراً رئيسياً في تصاعد الصراع بين تلك الأطراف الثلاثة .

في فيلم "الحب الذي كان" نحن أمام زوجة "سعاد حسني" أُجبرت على الزوج، رغم وجود علاقة حُب بينها وبين شاب آخر "محمود ياسين". لذلك، وبعد مرور عدة سنوات على زواجها، لم تستطع الصمود أكثر أمام زواج فاشل ومُزيف، زواج لا تتوفر فيه أدنى شروط الارتباط العاطفي والاجتماعي، ولم تستطع تحمل زوج لا يربطها به سوى عقد زواج شرعي. فما كان منها سوى إعلان الثورة على هذا الوضع الاجتماعي، حيث تحاول مقاومته والقضاء عليه. هنا تصطدم بالتقاليد وبقوانين المُجتمع المُحيط بها. المُجتمع الذي لا يغفر محاولة التخلص من القيود، ويعتبرها خروجاً على الأعراف والقوانين الأخلاقية، بل ويحاكم من يخرج عليها. إن موقف الزوجة من كل هذا موقف إيجابي، حيث نراها تستميت في الدفاع عن حقها في الحياة، ومقاومة زيف هذا المُجتمع، بل إنها ترفض مثل هذا المُجتمع عن وعي وإرادة، بعد تلك التجربة القاسية التي خاضتها. وفي مُقابل هذا نجد أن موقف الشاب/ الحبيب هو موقف سلبي، ويفتقد لذلك الحماس والثورة اللتان تحلت بهما الزوجة، ربما لأنه في أول الطريق، وقد انجرف فقط بعواطفه في العلاقة معها. هذا إضافة الى أنه لا يزال في حالة ارتباط وتعلق لا إرادي بالمُجتمع، باعتباره جزءا لا يتجزأ منه، وبالتالي يفقد شجاعته في مواجهة هذا المُجتمع، ولا يستطيع الصمود أمام قوانينه وقيوده.

لقد وفق علي بدرخان مع رأفت الميهي، في مُعالجة هذا الموضوع بصدق وواقعية وشفافية تدل على تمكن حقيقي من أدواتهما الفنية والتقنية. فقد كان البناء الدرامي للشخصيات مرسوماً بعناية وعمق. ورغم أن أحداث الفيلم كانت مُتداخلة ومُتشابكة، إلا أن بدرخان تمكن من السيطرة على مسارها وتجسيدها بصورة إيحائية جميلة وقوية. كما أنه استطاع توظيف أسلوب "الفلاش باك" بشكل مُتناسب مع مضمون الفيلم، من دون أي مُبالغة رغم كثرة استخدامه له.

يقول بدرخان: "في الحب الذي كان، أتكلم عن الحرية في الحُب، ليس بمعنى الإباحية، بل بمعنى أن يعطى للعواطف الإنسانية جواً صحياً بعيداً عن كل القيود التي تجعل من الحُب خطيئة، وتحلل ما هو في الواقع بغاء مُستتر بقوانين، من أجل الإبقاء على مظهر الاستقرار في المُجتمع".

يقدم علي بدرخان في أول أفلامه، عملاً هادئاً وبسيطاً، بروح رومانسية شاعرية، وبلغة سينمائية مُتميزة، مُبتعداً عن الإبهار السينمائي واستعراض العضلات. وقد استطاع بهذا الفيلم إثبات وجوده بقوة في الوسط السينمائي، ليكون بطاقة تعارف بينه وبين المُتلقي.

الكرنك 1975م:

ثم يأتي الفيلم الثاني "الكرنك 1975م" ليؤسس مع أفلام "على من نطلق الرصاص، والعصفور، وزائر الفجر" ما يسمى بالسينما السياسية. ولو كان فيلم "الكرنك" هو أكثرها جرأة، وذلك باستعراضه بشكل واضح وصريح جداً للنظام السياسي في استخدامه لكل أدوات القهر والتنكيل، ضد كل من يخالفه في الفكر والرأي السياسي، أو حتى ضد اثنين مُتحابين ليدمرهما لدرجة التخريب، ويفسد العلاقات الإنسانية الجميلة فيما بينهما.

لا يخفى أن فيلم "الكرنك" قد صحبته ضجة كبيرة في الوسط الفني والصحافة، وحتى على المستوى الجماهيري، وذلك لأن الجميع اعتبره تأريخاً لفترة سياسية، تعتبر من أهم فترات التاريخ السياسي المصري- وهي الفترة التي امتدت مُنذ الهزيمة في 1967م وحتى حرب أكتوبر 1973م، مروراً بحركة التصحيح في 15 مايو 1971م- واعتبره البعض تشويهاً لثورة يوليو 1952م وقائدها عبد الناصر، بل هجوماً على مراكز القوى في تلك الفترة، وتملقاً لحركة التصحيح التي قادها الرئيس السادات.

إلا أن بدرخان يدافع عن فيلمه هذا، فيقول: "توقيت عرض الفيلم بعد وفاة عبد الناصر هو الذي أعطى انطباعا بأن المقصود منه مُهاجمة المرحلة الناصرية، وهذا غير صحيح. فالمقصود من الفيلم كشف بعض المُمارسات التي كانت تصدر من بعض الأشخاص المُتسترين برداء النظام، والتي استهدفت كرامة الإنسان وتحطيم معنوياته. وهذه المُمارسات موجودة في أي نظام وفي كل زمان".

بدأت فكرة "الكرنك" عند بدرخان، بعد قراءته للقصة التي كتبها نجيب محفوظ ونشرتها الصحافة. بعدها قرأ بأن الكاتب ممدوح الليثي قد اشترى القصة وسينتجها سينمائياً. فما كان من بدرخان إلا أن اتصل بالليثي وقال له: "أنا نفسي أخرج الكرنك، ومن غير فلوس أبداً"، وهذا بالطبع دليل على اقتناع بدرخان بالقصة وأهميتها. وبهذا يكون بدرخان قد خطى خطوة في طريق السينما السياسية.



Photography : Waleed Fekry

يبدأ فيلم "الكرنك" وينتهي بحرب أكتوبر، وهو إقحام مُفتعل، إن كان من الناحية الدرامية أو حتى الفكرية، ولا يعني هذا سوى الاستغلال التجاري والتملق. فمن المُلاحظ بأن السينما المصرية في تلك المرحلة قد اتخذت من حرب أكتوبر ديكوراً جديداً للأفلام التجارية، مثلما كانت السينما في الخمسينيات والستينيات تتملق ثورة يوليو، وذلك بأن تجعل من الثورة نهاية سعيدة للفيلم. وربما كان هذا إرضاءً للنظام الحاكم وللرقابة، مما يعطي للفيلم امتيازات كثيرة أهمها الحصول على أولوية العرض.

أما بالنسبة لفيلم "الكرنك" فمن هذه البداية والنهاية نستنتج بأنه يقول: إن غياب الحرية والقانون وسيطرة الإرهاب والقمع يؤدون إلى الهزيمة، وعودة الحرية وسيادة القانون يؤديان إلى النصر. وهذا بحد ذاته قد أوقع الفيلم في خطأ فكري كبير ورؤية ساذجة، على حساب الرؤية الموضوعية للواقع والتاريخ. فالحديث عن الهزائم والانتصارات لا يكون هكذا.

نتابع فيلم "الكرنك 1975م" ما بين البداية والنهاية. فمن خلال "فلاش باك" يستمر طوال الفيلم، نشاهد ثلاث شخصيات: إسماعيل الشيخ "نور الشريف"، وزينب دياب "سعاد حسني"، وحلمي حمادة "محمد صبحي"، وهم زملاء في كلية الطب، ثلاثة من أبناء الشعب الكادحين، ينتمون إلى جيل الثورة ويؤمنون بها. إسماعيل وزينب تربطهما علاقة حُب قوية صادقة، ويعيشان في وضع معيشي بسيط يجعلهما يدافعان عن الثورة وإنجازاتها التي استفادا منها كثيراً، مثل مجانية التعليم وغيرها. إلا أنه يتم اعتقالهما لمُجرد أنهما قالا رأياً صريحاً وواقعياً في توزيع القماش- الذي يكتبون عليه الشعارات السياسية- على الفلاحين الذين لا يعرفون القراءة، حيث أن هذا أنفع لهم. ويقف الثلاثة أمام خالد صفوان "كمال الشناوي" مُدير المُخابرات، مرة بتهمة الانتماء إلى الإخوان المُسلمين، ومرة بتهمة الانتماء للشيوعيين. وتكون نتيجة تجربتهم في المُعتقل سيطرة الخوف واليأس والإنهاك على إسماعيل وزينب، وفقدانهما للقدرة على الفعل والتفكير، وذلك نتيجة تعرضهما للتعذيب النفسي والجسدي. فزينب تفقد عذريتها في المُعتقل، وإسماعيل بمحاولته منع حدوث ذلك يعترف على نفسه وعلى زميله حلمي بأشياء مُلفقة. أما حلمي فيتحول إلى العمل السياسي السري باعتباره واعياً للتناقضات المُحيطة به، نتيجة لما عاناه داخل المُعتقل وفتح عينيه على أشياء كانت غائبة عنه، وبالتالي يُقتل هناك أثناء اعتقاله الثالث تحت أيدي زبانية خالد صفوان. وبذلك يصبح الزملاء الثلاثة ضحية لمُمارسات مُتسترة برداء النظام، استهدفت كرامة الإنسان فيهم، وأفسدت العلاقات الإنسانية فيما بينهم.

من خلال الفلاش باك الطويل هذا، يقدم بدرخان فيلماً مُتميزاً وكبيراً يعتبر علامة بارزة في مسيرة السينما المصرية، لولا أنه قد احتوى على مُغالطات تاريخية، قد أضرت بالفيلم كثيراً، كانت الرقابة ونظام

الحُكم آنذاك من ورائها، وذلك لتعزيز ذلك الحُكم وحركته التصحيحية تلك. وقد أعلن بدرخان ذلك فعلاً، ولكن بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ، حين يقول: "نهاية الفيلم جاءت مُختلفة تماماً، وهي إعلان 15 مايو، ومُحاكمة المسؤولين عن التعذيب، وما حدث أنه قيل لي بعد الانتهاء من إعداد الفيلم، أن رئاسة الجمهورية، تريد رؤية الفيلم. أبلغني بذلك الأستاذ ممدوح الليثي، وبلغه أنه إذا لم يتضمن الفيلم ثورة 15 مايو، فقد يمنع من العرض، لأنه يهاجم الثورة وعبد الناصر! وقلت: إن الكرنك لا يهاجم الثورة أو عبد الناصر، ولكنه يفضح جزئية ويدينها، وهي التعذيب. فقيل لنا: نخشى أن يتم رفض الفيلم، ومن الأفضل أن ينتهي الفيلم بإعلان ثورة 15 مايو على أنها تصحيح للأوضاع الخاطئة، قلت إن هذا خطأ تاريخي، وإننا بهذا المنطق، نزور التاريخ، لأن الحقيقة الواضحة، أن قرار الإفراج عن المُعتقلين كان عبدالناصر قد وقع عليه بالفعل".

بهذا يكون بدرخان قد برأ نفسه من تهمة تملق النظام، حيث أعلن بأن رئاسة الجمهورية قد تدخلت مُباشرة في الفيلم، ليظهر بهذه الصورة. ولكن رغم هذه المُغالطات التاريخية والسياسية في "الكرنك"، إلا أن بدرخان في فيلمه هذا كان يحدثنا عن الثورة والإرهاب حديثاً صريحاً وجاداً وواقعياً، استطاع من خلاله إدانة الإرهاب والقمع بجميع أشكاله في أي زمان ومكان.

يبقى أن نقف وقفة تأملية لما قدمه المُخرج علي بدرخان من لمحات إبداعية ومُميزات فنية، جعلت من الفيلم علامة بارزة ومُهمة، بغض النظر عن موضوعه الجريء والصريح.

بالإضافة لتميز بدرخان في اختياره الدقيق لموضوعاته، فهو أيضاً شديد الحرص على اختيار فريق العمل الفني، الذي سيعمل معه، وذلك لإدراكه الواعي بأن الفيلم في النهاية هو مُحصلة لتناسق الخبرات الفنية التي تعمل معه. وهذا ما يفسر حصول أغلب أفلامه على الجوائز.

ففي "الكرنك" يوفق بدرخان في اختيار مُمثليه إلى حد كبير، فسعاد حسني، ونور الشريف، وكمال الشناوي كانوا في قمة أدائهم، بل وتعتبر أدوارهم في هذا الفيلم من بين أهم أدوارهم على مدى تاريخهم الفني بأكمله. أما بقية العناصر الفنية الأخرى، من تصوير ومُونتاج ومُوسيقى وغيرها، فهي لم تتجاوز الدور الوظيفي إلى الدور التعبيري، إلا في مشاهد قليلة. وذلك لاعتماد الفيلم، بشكل واضح، على الحوار الكثيف والساخن والمُتدفق، الذي ساهم إلى حد كبير في الإضعاف من لغة الصورة السينمائية ووظيفتها التعبيرية. فمثلاً نجد بدرخان ينجح في استخدام الإضاءة والمُونتاج في مشاهد، مثل مشهد الاعتقال الأول للثلاثة، وكان للإضاءة دوراً مُهما في خلق الجو المُناسب لزوار الفجر في البيوت والحارة. كما أنه يثبت مقدرته على شحن المُتفرج بالغضب وإدانة القهر والإرهاب، وذلك من خلال مشهد قوي وغير مُباشر لإسماعيل وزينب وهما يتمشيان في الشوارع ليلاً، وقد تحتم عليهما التبليغ عن صديقهما حلمي وعن الاجتماع السري الذي عقد في منزله. ثم المشهد الذي يليه في بيت زميلهما الفنان، ذلك المشهد الذي تستسلم فيه زينب لحبيبها في الفراش، ليكتشف المأساة في تضحيته داخل المُعتقل، ويصدم بتلك الخدعة الكبرى. هنا ينجح بدرخان في تجسيد كل تلك الأحاسيس والمشاعر، بمُساعدة الإضاءة الدرامية المُعبرة والمُونتاج الخلاق، بالإضافة لاستغلاله لإمكانيات الديكور. أما المُونتير سعيد الشيخ، فيوفق إلى حد كبير في ضبط التصاعد الدرامي في اللقطات بين وجه زينب وبين ورقة ملقاة في الشارع تتقاذفها السيارات المُسرعة عند محاولة انتحارها. وفي نفس الوقت لم يحقق الشيخ نفس المستوى الفني في مشهد مقتل حلمي، حيث فشل في تحقيق التقطيع المُناسب واستخدام الأحجام المُناسبة للقطات، مما أدى إلى هبوط مستوى هذا المشهد.

أما من ناحية الكتابة الدرامية "السيناريو" فنلاحظ مدى إلحاح النظرة التجارية لدى ممدوح الليثي وعلي بدرخان، أو حتى نية التخفيف من مأساوية الأحداث، والتي دفعتهما لحشر مواقف وأحداث بقصد الإضحاك والتقليل من صدمة المُتفرج، مُتجاهلين بأن ذلك قد يهدد باختلال البناء الدرامي في فيلم يناقش الثورة والإرهاب. ومنها- على سبيل المثال- التصوير المُبالغ فيه لشخصية الشاعر المُتشنج في المقهى والمُعتقل، حتى ولو كان المقصود تبيان بأنه شاعر مُفتعل أصلاً، فتصوير الافتعال لا يعني الافتعال.

هذا بالطبع لا ينفي من أن السيناريو قد اهتم بشكل خاص باستعراض التفاصيل الدقيقة في تجسيد أدوات وطرق التعذيب، من جلد وصلب وتعذيب بالكهرباء، حتى يصل الامتهان الإنساني ذروته في مشهد اغتصاب زينب، وهو مشهد قوي ومُؤثر ومُتقن، يحقق فيه بدرخان مستوى جيد في الإخراج.

أخيراً، يظل هذا الفيلم واحداً من بين الأفلام المُهمة والجادة، وذلك لتبنيه قضية حساسة في الواقع الاجتماعي والسياسي، ونجاحه في كسب تعاطف المُتفرج مع قضيته هذه.

شيلني وأشيلك 1977م:

بعد "الكرنك"، يأتي فيلم "شيلني وأشيلك 1977م" الذي يقدم فيه بدرخان كوميديا اجتماعية سياسية، أراد بها تعرية المُجتمع وكشف نقائصه، كالرشوة والفساد، وتهريب النقد، والتهرب من الضرائب، ومُجمل مظاهر القصور في المُجتمع. وهذا يعني بأن بدرخان، بعد فيلم الكرنك، أصبحت القضايا الاجتماعية والسياسية هي شغله الشاغل، فهو يرى بأنه لا يمكن الفصل بين السياسة وبين الفن، في قوله: "إن الفن مرآة الحياة، والسياسة ترتبط ارتباطا وثيقاً بالحياة، وأنا عندما أنقد الأوضاع السياسية أو الاجتماعية عبر أفلامي، فإنما أفعل ذلك بهدف البناء لا الهدم، وأعتقد مُخلصاً بأن السينمائي لا يمكن له أن يكون فناناً جيداً، إن لم يكن مُلتزماً بقضاياه الوطنية وبمُعاناة شعبه، شأنه في ذلك شأن الصحفي والكاتب والشاعر والرسام، ولذلك فأنا أعتز لكوني سينمائياً مُلتزماً بقضايا شعبي، ليس في مصر فحسب، وإنما على صعيد الأمة العربية كلها".

فكرة الفيلم مأخوذة عن مسرحية الكاتب "ألكسندر خاسوه" "الكلمة الثالثة"، وفيها يعالج مُشكلة الإنسان البدائي الذي

عاش حياة فطرية للغاية في الجبل، ويحكي عن اصطدامه بأهل المدينة عندما يضطر للعودة إليها. ولأن الفرصة لم تسنح لنا لمُشاهدة هذا الفيلم، وعدم توفره حتى على أشرطة الفيديو، فسنكتفي بعرض الفيلم من خلال كلام المُخرج نفسه عن هذا الفيلم.

يتحدث بدرخان، فيقول: "لقد عالجت هذا الموضوع بحيث تدور أحداثه في بدايات عصر الانفتاح في مصر عام 1976م، ولم تكن الأمور قد استفحلت بعد بهذه الصورة، ولم تكن الطبقة الجديدة قد ظهرت بعد. فكان بطلي "محمد عوض" يحارب هذه القوى الصاعدة التي استولت على مُمتلكاته. وفي النهاية نرى "الحرامية" وهم يشربون نخب انتصارهم. ورغم ذلك فإن بطلي الساذج قد تبدل حاله وأصبح أكثر وعياً، ومن هنا فإن إمكانيات التغيير تظل قائمة. والحقيقة هي أن العيب الأساسي في هذا الفيلم، الذي نجح بشكل نسبي على المستوى الجماهيري "14 أسبوعاً"، هو أن الفيلم بطابعه الكوميدي قد حمل أكثر مما يستطيع حمله. وأن الحبكة الدرامية في الفيلم الكوميدي لا بد أن تكون بسيطة، فالناس تريد أن تضحك مع محمد عوض، ولكنها لم تجد ضحكاً كافياً في "شيلني وأشيلك"، لقد كانت هذه التجربة مُفيدة على أي حال".

شفيقة ومتولي 1978م:

في عام 1978م، قدم المُخرج علي بدرخان فيلم "شفيقة ومتولي"، عن ملحمة شعبية مصرية. وقد شاءت الظروف أن يكون هو مُخرجه، بعدما توقف المُخرج "سيد عيسى" عن تصويره عام 1972م. وبعدما قرر المُخرج "يوسف شاهين" استئناف التصوير في مطلع 1976م، وكان بدرخان مُساعداً له في هذا الفيلم، عاد وأوقف التصوير - بشكل مُفاجئ - وأسند مُهمة تكملة الفيلم لمُساعده علي بدرخان. وبهذا يكون "شفيقة ومتولي" هو أول سيناريو جاهز يقدمه بدرخان للسينما- فمن المعروف بأن بدرخان يشترك دائماً في كتابة سيناريوهات أفلامه، بل ويتابع كل صغيرة وكبيرة فيها.

يقول بدرخان في هذا الصدد: "أكمل الفيلم، يعني بأنني سأتحمل مسؤولية، وجدتها مسألة أخافتني، ولأني كنت مُعجب بالموضوع، وافقت. ثم إنني لم أكن على دراية عميقة به؛ لذلك اضطررت إلى أن أبدأ من جديد في دراسة السيناريو، بعدما أوقفت التصوير لمُدة أسبوع. عدلت قليلاً في السيناريو، وحاولت أن أعمل دراسة سريعة جداً للفترة والأجواء التي كانت فيه. اشتغلت في وقت ضيق جداً".

إن "شفيقة ومتولي" ليس فيلماً مُتكاملاً من الناحية الفنية، إنما ما يميزه هو أنه أضخم إنتاج سينمائي في موسم 1978م والموسمين السابقين عليه. حيث اشترك فيه حشد كبير من الفنانين الجادين والباحثين عن سينما جادة وجيدة مثل يوسف شاهين كمُنتج، وعلي بدرخان كمُخرج، وصلاح جاهين كسيناريست، ومُحسن نصر كمُدير تصوير، إضافة إلى سعاد حسني وأحمد زكي في دوري البطولة .

الفيلم/ الملحمة الشعبية يحكي عن شفيقة



Photography : Nada Salem Elbatran

"سعاد حسني"، الفتاة التي قادها الفقر والتخلف إلى الوقوع في عالم الرذيلة والدعارة، والتي تقتل على يد شقيقها متولي "أحمد زكي"، انتقاما للعرض والشرف.
انتقل السيناريو، الذي نفذه بدرخان، بالقصة الأصلية إلى فترة حفر قناة السويس، فترة الصراعات بين إنجلترا وفرنسا، وذلك لإضفاء بُعد سياسي على الأحداث الدرامية. مما أعطى للفيلم طابعاً خاصاً ومُميزاً، وخلق مناخاً اجتماعيا ذا أبعاد سياسية واستعمارية تتحكم في مصير الشعب المصري، الذي حفر القناة بسواعده وأرواحه .
يتحدث بدرخان عن فيلمه هذا، فيقول: "لقد وجدت أنه يمكن مُناقشة قضايا مُعاصرة من خلال الأسطورة الشعبية القديمة، كالعلاقة بين الشرق والغرب، والانفتاح على الغرب الذي حدث في الماضي ويحدث الآن ثانية.. الخ. ومن هنا تحمست للفيلم وأعدت بعض المشاهد وأكملته حسب رؤيتي الخاصة".
لقد استطاع بدرخان، ووفق كثيراً، بمُساعدة اللون والإضاءة والإكسسوارات في الإيحاء بأجواء تلك الفترة التاريخية. كما أنه نجح في تصوير مدى القسوة والظلم والطغيان، الذي وقع على أفراد الشعب المصري، من خلال مشاهد قوية وواقعية صادقة، تمثلت في مشاهد حفر القناة، ومشهد مقتل العامل "أحمد بدير"، ومشاهد المجاعة والوباء المُنتشرين بين العمال، وتصوير مُعاناتهم في تحمل كل هذا. ورغم التطويل المُمل في بعض الأغاني، إلا أن مشهد "المولد" يُعد من بين أهم مشاهد الفيلم، بديكوراته الضخمة وتصوير حياة المولد الطبيعية من مُوسيقى ورقص ومرح. كما أن هناك مشاهد برع في تجسيدها بدرخان، مثل حمام الخيول في البحر، ومشهد جلب متولي للسُخرة، إضافة إلى مشهد عودته للقرية. أما مشهد النهاية، فقد كان لمُخرجنا وجهة نظر في تغييره، تلك النهاية التي يسقط فيها متولي وشفيقة تحت رصاص السُلطة. حيث يعتبر بدرخان الاثنان ضحية لقوى أكبر وأقوى منهما، وهي القوى التي تسحقهما في النهاية.
يقول بدرخان عن هذه النهاية: "مُنذ البداية لم أكن مُقتنعاً بحكاية العرض والشرف، وأن هناك من تُقتل بسبب مُمارستها للجنس، ماذا يعني هذا بالنسبة لي؟ هذا كلام لا يهمني. ففي النهاية الجديدة، أصبحت الحكاية أبعد من حكاية عرض وشرف. في هذه النهاية نجد متولي يمشي حاملاً سلاحه وهو يبكي؛ لأنه يعرف بأن التقاليد قد فرضت عليه أن يقتل شقيقته، لذلك نراه يبكي وهو تعيس".

أهل القمة 1981م:
ثم يأتي فيلم "أهل القمة **1981**" ليكون إضافة كبيرة ومُهمة لرصيد بدرخان الفني. حيث قفز به إلى الصفوف الأولى في دنيا الإخراج في مصر. كما يعتبر "أهل القمة" من أهم الأفلام المصرية التي تناولت مرحلة الانفتاح الاقتصادي، بل وأنضجها، حيث يشكل إدانة مُباشرة لهذا الانفتاح المشوه. الفيلم مأخوذ عن قصة قصيرة لنجيب محفوظ، حولها بدرخان، مع السيناريست مُصطفى مُحرم، إلى فيلم جريء ومُثير حقاً، يمس قطاع كبير من المُجتمع المصري، ويتعرض بالنقد والتحليل لقطاع اجتماعي أوجدته الظروف الاقتصادية الجديدة في الشارع المصري المُعاصر، ألا وهو قطاع التجار المُهربين.
يتناول الفيلم ثلاث شرائح أو أنماط من المُجتمع المصري، وذلك من خلال ثلاث شخصيات رئيسية. الأولى: زعتر النوري "نور الشريف"، ويمثل نمط النشالين. والثانية: زغلول بك "عمر الحريري" ويمثل نمط الحرامية الكبار المُتسترين برداء البر والتقوى الذين تحميهم السُلطة. أما النمط الثالث فهو الضابط الشريف المُخلص لوظيفته، ويمثله محمد فوزي "عزت العلايلي". والفيلم يركز على التحول الذي يحدث للنمط الأول، وذلك لأن النمطين الآخرين واضحان، أما الأول فهو الذي يتشكل بالتدريج ليتحول إلى طبقة اجتماعية جديدة، أكثر خطورة في مُجتمع الانفتاح. طبقة تجمع بين النمطين. لذلك نرى بأن الفيلم قد أوحى بذلك، عندما استبدل اسم "زعتر النوري" بمحمد زغلول. ومحمد زغلول هذا- المُنبثق من الجهل والانتهازية والذي يطمح لإثبات وجوده على الساحة- يشكل أساساً لطبقة جديدة هجينة، ليست لها أي مُبررات أو مقومات للظهور سوى أسلوبها في الكسب المادي الغير مشروع، والذي حصلت عليه في عصر الانفتاح. صحيح بأن الفيلم يكاد لا يدين هذه الطبقة الجديدة، وصحيح بأنه يسعى لكسب تعاطف المُتفرج نحوها، بل وينجح في ذلك إلا أنه، ومن خلال أحداثه مُجتمعة، يكشف مدى خطورة هذه الطبقة وتأثيراتها المُستقبلية على المُجتمع. ويعلن صراحة، بأن الوضع الاجتماعي إذا ما بقي على ما هو عليه، سيصبح مُجتمعاً تسوده الفوضى والانتهازية ويتحكم فيه هؤلاء الحرامية والمُهربين، من هذه الطبقة الاجتماعية الجديدة.
يتحدث بدرخان عن فيلمه هذا، ويقول: "بالنسبة لأهل القمة، فأنا أناقش فترة التحول الاقتصادي والمفاهيم الاشتراكية، وظهور مفاهيم جديدة. أصبح هناك قيم جديدة تحارب القيم الأصلية الموجودة. الناس بدأت تعتقد بأن الشاطر هو الذي "يهبر"".
فيلم "أهل القمة" لا يحتوي على أحداث شديدة الإثارة، وإنما الأفكار التي يناقشها مُثيرة حقاً وواقعية جداً، بحيث لا يتخللها الملل، هذا رغم بعض الرتابة التقليدية في الإخراج. رتابة تقليدية لكنها حافظت على هدوء المُشاهد وتسلسلها، وأتاحت للحوار - الذي اعتمد عليه الفيلم كثيراً - أن يأخذ حقه في الظهور. حوار ساخن مُتدفق وغير مُفاجئ، ساهم في إيصال الصورة المرسومة بهدوء من دون إثارة أو افتعال. إن بدرخان في فيلمه هذا قدم أسلوب السهل المُمتنع، وذلك باعتماده على الأسلوب الواقعي البسيط، والمُعتمد أساساً على إبراز التفاصيل الصغيرة والشخصيات الثانوية، وذلك لإغناء الخط الدرامي الرئيسي وتعميقه. فمن المشاهد الجيدة التي تألق فيها بدرخان كمُخرج، تلك المشاهد التسجيلية لسوق ليبيا- سوق البضائع المهربة- والتي نفذت بتقنية عالية، أثبت فيها قدرته على تحريك الكاميرا بخفة وسلاسة ملحوظة بين الجموع المُحتشدة في السوق، وإطلاقها وسط الزحام، لتنقل لنا عشرات الوجوه

المُتعبة. كما أن هناك مشاهد أخرى تدل على تمكن بدرخان في إدارة أدواته الفنية والتقنية، كمشهد وداع "سهام" لحبيبها في المطار، والذي بدا أقرب لمشاهد وداع الموتى. كذلك مشهد حديث "سهام" عن حياتها لزعتر النوري، والذي نفذه بدرخان في لقطات قصيرة وسريعة مُعبرة، أخذها من عدة زوايا موفقة وجميلة لمدينة القاهرة. هناك أيضاً مشهد النهاية المُؤثر لذلك الزفاف المأساوي، وسط جو مليء بالحرامية والنشالين والمُهربين في قلب سوق البضائع المُهربة، والحيرة والقلق تبدوان على وجه الضابط الذي أُجبر بالطبع على قبول هذا الوضع الشاذ، حيث نراه- في لقطة قوية ومُعبرة- يغوص وينغمس في زحام سوق الانفتاح، مُعلناً هزيمته أمام هؤلاء الحرامية.

لكن رغم كل ما حمله الفيلم من أفكار إيجابية، إلا أنه قد احتوى على سلبيات، أهمها تلك العجلة في تنفيذ بعض المشاهد، والتي تبدو واضحة في تنفيذ ديكور مقهى النشالين، الذي تم بنائه على عجل ومن دون دراسة مُتأنية، مما أعطى الإحساس بزيفه وعدم واقعيته. وإلا ما تفسير أن نجد ديكور واكسسوارات شقة الضابط تعبر تماماً- ببساطتها- عن الوضع المعيشي لموظف متوسط الدخل. كذلك نلاحظ ذلك الأداء المُبالغ فيه لعايدة رياض في مشهد زيارة الضابط لبوتيك زعتر، وفي مشاهد أخرى عديدة. أما المُوسيقى التصويرية، فنجد بأن بدرخان لم يستطع توظيفها للتعبير والتعليق على بعض أحداث الفيلم.

لجوء بدرخان، أحياناً، لمُغريات السوق التجارية، قد أوقعه في أخطاء ألحقت الضرر بالفيلم، أكثر من الإضافة إليه. وما دفعنا لقول ذلك، هو حشر شخصية "سمعان" الذي لا يسمع أثناء مُطاردة المُهربين. صحيح بأنه قد أضحك المُتفرج، إلا أنه لم يضف شيئاً لموضوع الفيلم. بعكس المشهد الذي ينتفض فيه "محمد زغلول"- بشكل لا إرادي- لمُجرد أنه سمع الناس يرددون كلمة حرامي، أثناء مُطاردتهم لأحد الحرامية. إنه حقاً موقف كوميدي، ولكنه في نفس الوقت، ذو دلالة قوية تدخل في صلب الموضوع وتغنيه. فنحن نقبل بهذا الموقف، ولا نقبل ذاك.

رغم هذه المُلاحظات، إلا أن "أهل القمة" يبقى فيلماً مُهما وناجحاً، على صعيد النقاد والجماهير على حد سواء. وقد ساهم في نجاحه هذا، تركيزه على سلبية واحدة من سلبيات الانفتاح "التهريب"، بدلا من الضياع والتشتت في مواضيع كثيرة.

يتحدث بدرخان عن هذا النجاح الذي حققه في أهل القمة، ومن قبله في الكرنك، فيقول: "إنهما قد عبرا عن حقيقة داخل الناس فأقبلوا عليهما، وكان فيهما صدق للواقع وتحليل للناس لما يرونه في أنفسهم. فما معنى أن تخرج فيلماً تعرض للفراخ الفاسدة والبيض الفاسد، دون تحليل يعرف أكثر مما يعرضه الفيلم، ولكنه لا يحلل للجمهور أي شيء. فالجمهور يرى أنه تعرض عليه حوادث الفراخ الفاسدة وغيرها في السوق من دون تحليل، فإنه يتهم الفنان بأنه يتاجر عليه بالفراخ الفاسدة لترويج فيلمه، وبالتالي يقول له: أنت تُخرج له أفلاماً فاسدة. وبالتالي هناك فرق بين مُجرد عرض القضية وبين تحليلها للجمهور".

الجوع 1986م:

بعد غياب دام أكثر من خمس سنوات، وفترة طويلة من البحث عن موضوع لعمل جديد يقدمه للسينما، يعود علي بدرخان ليقدم فيلم "الجوع 1986م".

تدور أحداث فيلم "الجوع 1986م" في عصر الفتوات، أي في نهايات القرن الماضي وبالتحديد في عام 1887م. إلا أن المُخرج علي بدرخان، قد اختار هذا العصر بالذات لطرح ومُناقشة قضية صناعة الأبطال القياديين في كل زمان ومكان. حيث يحكي الفيلم عن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تؤدي إلى سقوط هؤلاء الأبطال.

في سنوات الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي أُنتجت مجموعة من الأفلام أطلق عليها اسم أفلام الفتوات- شهد الملكة، والتوت والنبوت، والمطارد، والحرافيش- ورغم التشابه الكبير لهذه الأفلام، والمأخوذة عن رواية الحرافيش للكاتب نجيب محفوظ، ومشابهتها "شكلاً" بفيلم "الجوع"، وادعاء البعض بأنه مأخوذ عن نفس الرواية، إلا أن بدرخان يصر على أنه هو الذي كتب القصة، وصاغها على شكل سيناريو مُصطفى مُحرم.

يقول بدر خان في هذا الصدد: "هذه الرواية من تأليفي، كتبتها عبر شهور طويلة. حقيقة لقد أفادني نجيب محفوظ من الحرافيش وأولاد حارتنا، كما استفدت من زوربا وكازانتزاكيس وعشرات آخرين، هضمتهم وتمثلتهم وكتبت الجوع".

عموماً ما يهمنا هو الفكر والمضمون الذي يطرحه بدرخان في فيلمه هذا. حيث أن السيناريو الذي اشترك بدرخان في كتابته كان دقيقاً وحذراً لكل تطورات الشخصية، وهذا ما يميز الفيلم عن تلك الأفلام السابقة الذكر. فالمُخرج في فيلم "الجوع" يتابع مراحل صعود البطل/ الفتوة حتى سقوطه، ويحددها في عدة مراحل. الأولى هي مرحلة توفير بعض الخدمات للفتوة، والالتزام بتطبيق العدالة حتى على نفسه، وذلك لضمان استمرار وفرض حُكمه الجديد. ثم مرحلة تحسين وضعه الاقتصادي الاجتماعي والوقوع في شرك الأثرياء المُلتفين من حوله. أما المرحلة التالية فهي انخراطه في ميدان التجارة مُستفيداً بمشروعية الكسب المادي. لكنه ينجرف إلى عالم التجار وألاعيبهم، ومن ثم يزداد بطشه وظلمه للناس، مما يؤدي ذلك إلى سقوطه.

هكذا يناقش بدرخان قضية مُهمة ومُعاصرة، قضية الظلم والعدل وما بينهما. وهذا بحد ذاته هدف سامٍ ونبيل، يضيف الكثير لرصيد المُخرج الفني والفكري. ورغم أن فيلم "الجوع" يدور في نفس الأجواء التي دارت فيها الأفلام السابقة، إلا أنه يظل أنضجها فكرياً وفنياً.

لنكون أكثر مصداقية في تقييمنا لفيلم "الجوع 1986م" لعلي بدرخان، سنناقش السيناريو الذي لم يخلُ من بعض الإخفاقات. أهمها ذلك المرور السريع على مُشكلة الجوع "فالفيلم يحمل عنوانها" فهو لم يحاول الاقتراب أكثر من الفقراء وتجسيد مُعاناتهم في الجوع، باعتبارهم أكثر المُتضررين من هذا القحط والمجاعة. فقد اكتفى بدرخان لتجسيد ذلك بالحوار المُختصر وبعض المشاهد القصيرة نسبياً.



Photography : Nada Salem Elbatran

كذلك هناك قصور واضح في تقديم صورة واقعية صادقة للحرافيش. فرغم تواجدهم في مشاهد كثيرة "للتعليق على الأحداث" إلا أننا لا نعرف لهم أي مهن مُحددة، وبالتالي أظهرهم الفيلم في شكل أقرب إلى المُتطفلين، الأمر الذي لم يترك في نفس المُتفرج أي احترام أو تعاطف معهم. فكيف يريد بدرخان إقناعنا بأنهم مُؤهلين لقيادة أنفسهم والانفراد بالحُكم.

هذا إضافة إلى أن بدرخان لم يقدم للمُتفرج مُبررات وافية ومُقنعة لذلك التحول السريع والمُفاجئ لعلاقة سعاد حسني بعبد العزيز مخيون. كذلك المهمة التي قامت بها سعاد حسني، وهي تحريض الحرافيش على الثورة، فهي لا تكفي لإشعال روح المقاومة فيهم.

رغم وجود هذه السلبيات في السيناريو، إلا أن عناصر الفيلم الأخرى- تمثيل ومُوسيقى وتصوير- تضافرت جميعها للارتفاع بمستوى الفيلم الفني والتقني، فقد استطاع بدر خان بمُساعدة مُدير التصوير "محمود عبد السميع" إبداع كادرات وزوايا تصوير مُتقنة ومُعبرة، وذلك للاستخدام الموفق للإضاءة، التي أدت دوراً كبيراً في التعبير الدرامي والإيحاء بعصر ما قبل الكهرباء والإضاءة الصناعية.

أما ذلك الديكور العبقري، فهو دليل على إصرار بدرخان على تقديم فن نظيف وسينما جيدة. فقد رفض تصوير أحداث فيلمه في حارة قديمة ومُهلهلة انتهى عمرها الافتراضي موجودة في استوديو نحاس، وأصر على بناء حارة جديدة تحمل كل المواصفات التي يريدها. لذا أنشئت حارة جديدة قام بتصميمها وبنائها الفنان صلاح مرعي- صاحب ديكورات فيلمي المومياء وإخناتون- بمُساعدة طلاب معهد السينما. حارة كاملة بكل تفاصيلها الدقيقة وواقعيتها الموحية بالزمان والمكان، تكلفت أكثر من مئة ألف جنيه مصري. وبذلك يكون علي بدرخان قد أهدى للسينما المصرية حارة تاريخية، يمكن أن تبقى صالحة للتصوير أكثر من ثلاثين عاماً، تستثمرها وتستفيد منها الأجيال السينمائية القادمة.

الراعي والنساء 1991م:

قدم علي بدرخان في عام **1991**م، فيلمه "الراعي والنساء"، وهو آخر أفلام الأسطورة سعاد حسني، ليدخل به في معركة فنية. فقد عثر بدرخان على رواية لمُؤلف إيطالي مغمور باسم "جريمة في جزيرة الماعز"، وبدأ يستعد مُنذ تلك اللحظة لتقديمها على الشاشة. وبعد أكثر من كتابة للسيناريو لم تتفق مع وجهة نظر علي بدرخان، اتفق مع كاتب السيناريو وحيد حامد. ولأن بدرخان كانت له رؤية خاصة لم يقتنع بها وحيد حامد، أصر كل منهما على أحقيته بتقديم "جزيرة الماعز" من وجهة نظره. وبدأت المعركة بين الطرفين، والتي انتهت بفيلمين: الأول "رغبة متوحشة"، سيناريو وحيد حامد وإخراج خيري بشارة، والثاني "الراعي والنساء" أخرجه بدرخان وشارك أيضاً في كتابة السيناريو مع محمد شرشر وعصام علي.

يتحدث الفيلم عن الأرملة وفاء "سعاد

حسني"، التي تعيش- مع ابنتها سلمى "ميرنا" وأخت زوجها عزة "يسرا"- في مكان مُنعزل، حيث يعيشن الثلاث يستصلحن قطعة أرض ورثنها عن زوج وفاء الذي توفي في السجن. يصل إلى المكان حسن "أحمد زكي"، زميل زوجها في الزنزانة، والذي يبدي استعدادا طيباً في مُشاركتهما العمل في الأرض. ورغم أنه لم يكن مرغوباً فيه من الثلاث نساء في البداية، إلا أنهن يتنافسن على حبه فيما بعد. فيعرض الزواج من وفاء، وتختفي سلمى ليبدأ الجميع في البحث عنها حتى يعثرون عليها. ومن دون قصد تُطلق سلمى النار على حسن. فتطلب عزة من وفاء وابنتها الرحيل فوراً حتى تنفرد بحسن، ولكنها تنهار في النهاية عندما تكتشف وفاته.
هذه باختصار الخطوط العامة لأحداث فيلم "الراعي والنساء"، إلا أن الفيلم لا تكمن قوته وجماله في تلك الأحداث، إنما تكمن في ذلك الشلال المُلتهب من المشاعر والأحاسيس الجياشة. تكمن في قدرة السيناريو على إبراز الجوانب المُتعددة لكل شخصية، بمناطقها الغامضة والمُضيئة. تكمن في ذلك الرصد الموفق لتباين العلاقات واختلافها فيما بينها. فعندما يتسلل حسن- الخارج لتوه من سجن دام عشر سنوات- إلى عالم النسوة الثلاث، تتفتح أبواباً ظلت موصدة لفترة طويلة، ونفوساً قاربت على الجدب، وأجساداً تشققت من الظمأ تسعى إلى الارتواء، شأنها شأن الأرض التي يحيون عليها.
فنحن هنا أمام ثلاث نساء آثرن الابتعاد والعزلة عن العالم الخارجي لظروف خارجة عن إرادتهن. وانكفأن في وسط قطعة أرض أقرب إلى السجن الاختياري، يرعونها ويرعون فيها أغنامهن، مساحة من الأرض قريبة من بحيرة صغيرة، تركت مياهها المالحة آثارها المُدمرة عليها. ثلاث نساء يعشن عالماً يبدو من الخارج مُتماسكاً قوياً، إلا أنه مليء بلحظات من الحُب والكراهية، وتتنازعهن مشاعر مُتناقضة. فوفاء تعيش أسيرة للماضي، والحُب الذي ما أن يبدأ حتى قُتل، تكره المكان وتتمنى أن تغادره. على عكس عزة التي تشعر بأن الأرض جزء من كيانها؛ فهي لها ولأخيها الذي فقد حياته بسبب تمسكه بوفاء. لذلك تكرهها وتذكرها دوماً بأنها السبب في فقدانها له، فقد كان كل شيء في حياتها. أما الفتاة الصغيرة سلمى، فلم يكن الأب المفقود بالنسبة لها سوى مجموعة من الذكريات الغامضة، تحبه من خلال حكايات أمها وعمتها، وهي تعيش أزمة نفسية نتيجة قسوة زميلاتها في المدرسة، في محاولتهن لخدش تلك الصورة المثالية التي كونتها عن والدها.
بدخول شخصية حسن "أحمد زكي"- في فيلم "الراعي والنساء- عالم الثلاث نساء المعزول، تتغير الكثير من معالم الفيلم؛ فهو يعمل في الأرض، يقلبها، ينتزع الحشائش البرية منها، يغسلها، يلقي فيها بالبذور لتنمو وتكسي تلك التربة القاحلة باللون الأخضر. وكما ينجح حسن في تغيير معالم المكان ولون الأرض، ينجح أيضاً في تغيير النساء الثلاث وتغيير أشكالهن. فقد أتى حسن إلى هذا المكان باحثاً عن الأمان والحُب الذي افتقده في حياته. فهو يملك مقومات الراعي، وهن يفتقدن إلى ذلك الراعي. يدلف حياتهن ويطرقها في وجل، حاملاً في داخله شحنات دافئة من الحُب والحنان، لعائلة صديقه. حيث كانت وفاء وسلمى وعزة هن محور حياة صديقه وموضوع أحاديثه، حتى كاد حسن أن يكون جزءاً من هذه العائلة، يعرف أدق التفاصيل عن حياة وأحلام النساء الثلاث.
يدخل حسن عالم الثلاث نساء وقلبه يخفق بحب وفاء، أرملة زميل الزنزانة، ذلك أنها عاشت في خياله من خلال عشرات القصص التي سمعها من زوجها. فمن الطبيعي أن يهيم بها وهو يراها أمامه الآن بروحها وجسدها. كما أنه يعلن أكثر من مرة، بأنه كان مُرشحاً من قبل رب الأسرة بأن يكون أحد أفرادها، أي أنه كان مُرشحاً للزواج من عزة. لذلك تتعلق عزة بهذه الأمنية الآن وتسعى إلى تحقيقها. أما سلمى الصغيرة الضائعة نفسياً، فتشعر نحو هذا القادم بمشاعر مُختلطة وغامضة نتيجة تلك الأزمة النفسية التي تعيشها، فتجده الأب والأخ والصديق، ولكنها كمُراهقة تحبه، أو على الأقل تتصور بأنها تحبه.
تتجه الدراما إلى مرحلة التشابك، وذلك عندما يجد حسن نفسه مُحاطاً بحب النساء الثلاث. فهو يفتح نافذة الأمل أمام وفاء عندما يعلن لها عن رغبته بالزواج منها، وهي بالتالي تعبر عن سعادتها وإحساسها - بصوتها المُتهدج ونظراتها الهائمة - بإمكانية أن تبدأ حياتها من جديد. ورغم أنه يحب وفاء ويهيم بها وهي تبادله هذا الشعور، إلا أن عزة كانت قد قررت أن تستحوذ عليه كبديل للزوج المُفتقد والأخ المفقود، فقد فجر وجوده في حياتها طاقاتها الحسية والجسدية، واندفعت ترتوي منه رغماً عن مشاعره. أما سلمي، فهي تدخل حلبة هذا الصراع على حسن، كارهة اندفاع عمتها وعشق أمها له. تصفعها أمها في غضب عارم عندما تستثيرها، لتهيم على وجهها مُنهارة والارتباك مُسيطر على مشاعرها.
في هذا الفيلم الأخاذ، نجح علي بدرخان في تقديم نسيج من المشاعر والأحاسيس التي غلفها بقدر كبير بالتفاصيل الصغيرة التي ساهمت كثيراً في تطور الدراما، من غير السقوط في براثن الميلودراما الفجة. هذا إضافة إلى أن السيناريو لم ينزلق إلى التفسير الجنسي الغرائزي لسلوك أبطاله، وإنما تابع تصرفات شخصياته وعلاقاتهم وهي تنمو على مهل وعلى نحو شاعري يميل إلى الواقعية. فعلي بدرخان هنا لا يدين شخصيات فيلمه بقدر ما يحنو عليهم ويتفهم دوافعهم ويترفق بمصائرهم ويتعاطف مع سلوكياتهم ويبرر تصرفاتهم. هكذا عبر علي بدرخان عن مشاعر شخصياته من خلال بناء بصري أخاذ، كان للكاميرا دور كبير في خلق روح شاعرية تناغمت مع المُوسيقى ذات التعبير الدرامي والمُونتاج المُتميز بالإيقاع الحيوي والمزج الناعم الذي حافظ على وحدة الإيقاع داخل اللقطة والمشهد. كما نجح علي بدرخان إلى حد كبير في إدارة مُمثليه الذين قدموا طاقات إبداعية هائلة في الأداء.

الرجل الثالث 1995م:

قدم علي بدر خان فيلم "الرجل الثالث" عام 1995م، وهو من بطولة أحمد زكي، وليلى علوي، ومحمود حميدة. وكان قد جذبنا الى مُشاهدة هذا الفيلم، أسماء نجومه

Photography : Nada Salem Elbatran



ومُخرجه. فهذه الأسماء لها في ذاكرتنا تاريخ فني حافل بالأفلام الرفيعة المستوى. فيلم "الرجل الثالث" كان خيبة كبيرة لنا، حيث لم يغفر للفيلم اشتراك تلك الأسماء فيه. فقد كنا ننتظر فيلماً لأحمد زكي، هذا الفنان الذي عوّدنا على الدقة في اختيار أدواره. فأمتعنا بأفلام كبيرة. كما كنا نتوقع فيلماً للمُخرج علي بدرخان يضيف به إلى رصيده الفني المُتميز الذي عهدناه له. إلا أن كل توقعاتنا هذه قد باءت بالفشل. وصرنا أمام فيلم ذي مستوى أقل من العادي.

فالمخرج علي بدزخان فنان مصري جاد، له خصوصيته كفنان مُتميز، وله حضوره الفني بين أساتذته وزملائه المُخرجين، وهو الفنان الذي استطاع، وبهذا الإنتاج القليل، إثبات موهبته وقدراته الفنية، ليصبح من بين أهم مُخرجي السينما المصرية. كما أنه يتميز بشكل واضح بالتدقيق الشديد في اختيار موضوعات أفلامه، ذات الصفة الاجتماعية والسياسية والجماهيرية في نفس الوقت، ويبذل جهداً كبيراً ووقتاً طويلاً في إعدادها وتجهيزها قبل التصوير وبعده. إضافة الى توظيفه لكافة أدواته الفنية والتقنية للتعبير عن المضمون السينمائي بطبيعية غير مُفتعلة، مُبتعداً بذلك عن الإبهار الفني كهدف أساس، بل هو جزء لا ينفصل عن عملية تجسيد المضمون، على مستوى اللقطة والمشهد والفيلم بشكل عام.

كنا قد تناولنا فيلمه "الراعي والنساء"، ذلك الفيلم الأخاذ الذي نجح فيه بدرخان في تقديم نسيج من المشاعر والأحاسيس التي غلفها بقدر كبير بالتفاصيل الصغيرة التي ساهمت كثيراً في تطور الدراما، من غير السقوط في براثن الميلودراما الفجة. مُعبراً عن مشاعر شخصياته من خلال بناء بصري أخاذ، كان للكاميرا دور كبير في خلق روح شاعرية تناغمت مع المُوسيقى ذات التعبير الدرامي والمُونتاج المُتميز بالإيقاع الحيوي والمزج الناعم الذي حافظ على وحدة الإيقاع داخل اللقطة والمشهد.

هذا هو بدرخان الذي نعرفه، مُخرج فنان يحترم السينما ووظيفتها، كما يحترم في المقام الأول عقلية وذوق المُتفرج الذي يخاطبه. فماذا حصل لمُخرجنا علي بدرخان

في فيلمه "الرجل الثالث"؟ فهو في هذا الفيلم يتنازل عن تميزه الفني وأسلوبه السينمائي الذي جسده في أفلامه السابقة. إذن، دعونا نرى ماذا قدم لنا بدرخان في فيلمه الأخير.
يحكي فيلم "الرجل الثالث" عن الطيار في شركة البترول كمال "أحمد زكي". الذي يعاني من أزمات العصر المادية، ويحاول أن يكون أباً صالحاً لابنه ذي السبعة أعوام من مُطلقته المُتطلعة الى مستوى معيشي غير عادي. يتعرف على رستم "محمود حميدة" رجل الأعمال، وعشيقته سهام "ليلى علوي". يتورط الكابتن كمال مع رستم وعشيقته في عملية مشبوهة، ينقل له بطائرته شحنة مُخدرات متجاوزاً شرطة خفر السواحل في مُقابل نصف مليون جنيه. ولأن كمال كان ضابطاً سابقاً في الجيش، شارك في حرب العبور، فهو يبلغ الشرطة ويتفق مع المُخابرات ويتعاون معهم في القبض على العصابة. وبالفعل ينجح الكابتن كمال في هدفه، بعد مجموعة من الأحداث والمشاهد الدرامية وغير الدرامية. كما أن السيناريو لا ينسى من إيقاع كمال في حُب سهام، تلك المرأة التي يملكها رستم بقلبه وفلوسه، فهي فرصة لا تعوض بالنسبة للكاتب. وهذا بالضبط كل ما يقوله الفيلم.
السيناريو، الذي كتبه السيناريست المُخضرم يوسف جوهر عن قصة للواء محمد عباس، سيناريو تقليدي، لم يقدم جديداً في فكرته، ولا حتى في طريقة المُعالجة الدرامية لهذه الفكرة. هذا إضافة الى أنه قد أخفق في تقديم الكثير من التبريرات لتصرفات شخصياته. فمثلاً رجل الأعمال رستم يبدو لنا في أول ظهور له على الشاشة بأنه إنسان شريف يصر على إعدام شحنة دجاج فاسد كلفته مبلغ 250 ألف جنيه. مع أن المشهد التالي مُباشرة يظهره بأنه قد خسر في صفقة مُخدرات كبيرة كلفته خمسة ملايين جنيه. فالمشهد الأول ليس له ضرورة درامية تماماً، ولا يضيف كثيراً الى الشخصية.
كما أن هناك مشاهد وأحداث، كانت زائدة على الفكرة الرئيسية، وفي الإمكان الاستغناء عنها. مثل شخصية ابن الكابتن كمال الصغير، الذي جاء فقط لتبرير احتياج الأب للفلوس، ومن ثم تبرير اشتراكه مع العصابة. ولا يستوعب الفيلم تلك المشاهد الطويلة التي تظهر الاثنين في كل مكان. كذلك حكاية الكابتن كمال وعلاقته الغرامية بسهام "ليلى علوي"، والتي كانت غير مُبررة، وجاءت لإعطاء رونق رومانسي على الفيلم الذي لا تتحمل فكرته شيء من هذا القبيل.
أما بالنسبة للإخراج، فلم يكن بالمستوى المتوقع من مُخرج كعلي بدرخان. فقد حاول بدرخان- قدر الإمكان- من انتشال الفيلم من الضعف الدرامي الذي يتصف به. بتقديم مستويات جمالية في تكوينات الكادر، واختيار زوايا الكاميرا وحركتها. مع مُونتاج سريع ومُتناسب أحياناً، وبطيء مُمل في كثير من الأحيان. أما المُوسيقى فلم ترتقِ الى إبداع الفنان راجح داود، الذي عهدنا مُوسيقاه العملاقة في تجاربه السابقة. كذلك التمثيل، الذي لم يكن أكثر حظاً من العناصر الفنية الأخرى. فلم يكن أحمد زكي بنفس التألق الذي ظهر به في أفلامه السابقة. فكان دوره في هذا الفيلم دوراً عادياً، لم يضف الى رصيده الفني أي جديد. وكذلك بقية المُمثلين.

نزوة 1996م:

كم كانت الخيبة كبيرة، بعد مُشاهدتنا لفيلم "نزوة 1996م"، فقد كنا في انتظار أن يُطرح في سوق الفيديو مُنذ فترة طويلة. وكنا في لهفة أيضاً لمُشاهدة فيلم للمُخرج علي بدرخان. فيلم جديد يعوضنا عن فيلمه "الرجل الثالث" الذي لم يرق الى مستوى هذا المُخرج الكبير. بل وزادت لهفتنا عندما قرأنا على مُلصق الفيلم بأن كاتب السيناريو والحوار هو بشير الديك، صاحب فيلم "سواق الأتوبيس".
فالاثنان، بدرخان والديك، قمتان من قمم الفن المصري، فكيف سيكون فيلم يحمل توقيع الاثنان معاً؟ لا بد أن يكون فيلماً رائعاً، ينتقل بنا الى عوالم من الخيال والجمال، ويعيد إلينا عطر وسحر أفلام الاثنين أيام زمان. وما إن توالت اللقطات والمشاهد الأولى من فيلم "نزوة"، حتى بدأت الخيبة تجتاحنا؛ حيث بدأت تمر على الذاكرة- بشكل سريع- لقطات مُشابهة من فيلم آخر أمريكي الجنسية، اسمه بالتحديد "جاذبية قاتلة" من إنتاج عام 1987م، بطولة مايكل دوجلاس وجلين جلوز وآن آرثر، ومن إخراج أدريان لين. أما في فيلم بدرخان هذا، فقد قام أحمد زكي، ويسرا، وشيرين رضا، بتقمص أدوار الأمريكان الثلاثة بالترتيب السابق.
الغريب في الأمر بأن صُناع فيلم "نزوة" لم يذكروا الأصل الأمريكي في تترات المُقدمة، حيث ذُكر بأن كاتب السيناريو والحوار هو بشير الديك، هذا رغم أن رسم الشخصيات والأحداث في فيلم "نزوة" عبارة عن صورة منقولة عن الفيلم الأمريكي، بل إنها صورة مهزوزة أيضاً لذلك الفيلم الذي حقق نجاحاً تجاريا كبيراً عند عرضه، بل ورشح لنيل ست جوائز أوسكار- أفضل فيلم، ومُخرج، ومُمثلة، ومُمثلة مُساعدة، وسيناريو، ومُونتاج.
في فيلم "نزوة" نحن أمام امرأة جميلة وجذابة اسمها ندى "يسرا"، ولكنها مُتقلبة المزاج وصعبة المراس. نتابعها وهي تسعى وراء هدف واحد استحوذ على كيانها تماماً، ألا وهو جريها وراء المُهندس الشاب صلاح "أحمد زكي"، حيث وجدت الأمان والدفء بين أحضانه خلال نزوة عابرة، بعدما دفعته لقضاء ليلة في شقتها أثناء غياب زوجته صفاء "شيرين رضا" في إجازة قصيرة عند والديها.
تتحول هذه النزوة الى كابوس يطارد صلاح في كل مكان، فندى تسعى الى علاقة أبدية رغم محاولة صلاح إقناعها بأنه يحب زوجته وابنته، وهي لا تريد أن تقتنع بذلك، بل وتفاجئه بأنها حامل منه، وترفض طلبه في إجهاض نفسها. وحتى عندما يحاول امتصاص نار وضراوة الغضب في داخلها وإقناعها بالزواج منها عرفياً ليصبح أباً لطفلها، تسخر منه وتبدأ في مُطاردته في كل مكان. وأمام هذا الوضع الحرج الذي وجد صلاح نفسه فيه، يضطر إلى أن يصارح زوجته بالحقيقة، تاركاً لها البيت وهي مصدومة من خيانته هذه. أما ندى فتستمر في مُطاردتها لصلاح وأسرته، مما تضطره لمحاولة قتلها، فتدخل المُستشفى لتكتشف بأنها أجهضت من جراء هذا الحادث، فتحاول أن تنتحر ولكنها تفشل،

وتقرر الانتقام من صلاح، فتقوم بخطف ابنته وتحاول قتل زوجته، إلا أن الفيلم ينتهي بمعركة دامية يشترك فيها الثلاثة، لتنتهي بندى في إحدى المصحات النفسية. هذا هو مُلخص أحداث فيلم "نزوة" الذي الذي احتوى على مشاهد كاملة منقولة من الفيلم الأمريكي. إضافة الى أن ما قدمه كاتب السيناريو من إضافات قد أفقدت الفيلم الكثير من مغزاه وحولت الموضوع من "نزوة" إلى "علاقة" كان يمكن أن يكتب لها الاستمرار في ظل ظروف أخرى. فبدلاً من اختصار الفترة التي تجمعهما في الفراش لتكون ليلة واحدة في الفيلم الأمريكي، يظل صلاح يمرح مع ندى على امتداد غياب زوجته ما يقرب من أسبوع يستسلم فيه لنزواتها ويشاركها الفراش في لقطات فاضحة تقوم هي بتصويرها. هنا نشعر بأن السيناريو تجاهل النموذج المثالي للنزوة، تلك اللحظة الخاطفة التي تتفجر من الأعماق أمام جاذبية المظهر، والتي تدمر كل شيء من أجل لحظات عابرة.

لأن شخصية البطلة في الفيلم الأمريكي غريبة عن مُجتمعنا، يحاول كاتب السيناريو أن يضفي على شخصية ندى تأثيرات سلوكية. فنحن أمام امرأة عاشت مُعظم حياتها في أمريكا ولم تعد إلى مصر إلا مُنذ ثلاث سنوات. لم تنعم بالاستقرار والأمان هناك، تتأزم حالتها النفسية بعد وفاة والدتها وزواج والدها من أخرى أمريكية، وتقرر العودة إلى مصر مع أول رجل يطلب الزواج منها. بعد سنوات تنفصل عنه أيضاً لعدم شعورها بالأمان معه. كلها ظروف أحاطها السيناريو بالشخصية ليضفي عليها بعض المصداقية، إلا أنه لم ينجح في ذلك باعتبارها لا تبرر تلك التصرفات الغريبة على المرأة الشرقية، التي جسدتها يسرا على الشاشة.

أما إذا ما أردنا أن نقيّم فيلم "نزوة" بعيداً عن الأصل الأجنبي، فإننا سنتابع فيلماً قوياً ذا جاذبية خاصة، يمتاز إخراجه بالتشويق والذكاء في اختيار اللقطات الكبيرة والمتوسطة التي ترصد انفعالات الشخصيات وصراعها، إضافة الى نجاح المُونتاج في تتبع ردود أفعال الشخصيات.

ثم هناك الأداء التمثيلي المُذهل من يسرا، حيث تقدم في هذا الفيلم واحداً من أفضل أدوارها في السنوات الأخيرة. فقد نجحت في انتشال الشخصية من الترهل في بعض مراحلها، وبقيت واعية بكل تفاصيلها. كما نجحت شيرين رضا في أن تكون ربة الأسرة الجذابة والواعية لمُتطلبات زوجها وابنتها، إلا أنها فشلت في إقناعنا- وهذا ضعف في السيناريو- في أن تكون الصحفية الواعية. أما نجمنا الكبير أحمد زكي فلم يحقق تواجده الحقيقي إلا مع إحساسه بمُحاصرة ندى له ولأسرته.

المُخرج علي بدرخان في فيلميه "الرجل الثالث، ونزوة"، بدرخان آخر غير الذي عرفناه في سنوات السبعينيات والثمانينيات- سنوات الازدهار الكمي- عرفناه مُخرجاً له خصوصيته كفنان مُتميز، وله حضوره الفني، عرفناه مُتميزاً بالتدقيق الشديد في اختيار موضوعات أفلامه، ذات الصفة الاجتماعية والسياسية والجماهيرية في نفس الوقت، باذلاً جهداً كبيراً ووقتاً طويلاً في إعدادها وتجهيزها قبل التصوير وبعده.

هذا هو بدرخان الذي نعرفه، مُخرج فنان يحترم السينما ووظيفتها، ويحترم في المقام الأول عقلية وذوق المُتفرج الذي يخاطبه. فماذا حصل لمُخرجنا بدرخان في فيلميه الأخيرين "الرجل الثالث"، و"نزوة" حيث نراه يتنازل عن تميزه الفني وأسلوبه السينمائي الذي جسده في أفلامه السابقة، وتتغير مصادره عندما يجنح لمُتطلبات السوق؟ ففيلمه "الرجل الثالث" يأتي ليحكي قصة بوليسية مُستهلكة، و"نزوة" يأتي من أصل أجنبي يبتعد كثيراً عن الواقع العربي.

مراجع:
جميع أقوال المُخرج وغيرها مما وردت في هذا المقال مُستقاة من مُقابلات له في الصحافة العربية، وهي:
1) مجلة البلاغ اللبنانية- 1980م.
2) جريدة النهار اللبنانية- 6 مايو 1979م.
3) مجلة المُستقبل اللندنية- 1 أغسطس 1981م.
4) جريدة الخليج الإماراتية- 24 يناير 1982م.
5) جريدة الخليج الإماراتية- 7 ديسمبر 1982م.
6) مجلة الكواكب المصرية- 6 نوفمبر 1984م.
7) مجلة الأفق- 10 يوليو 1986م.
8) جريدة الوطن الكويتية- 14 ديسمبر 1986م.

المخرج في سطور:
من مواليد القاهرة 1946م.
نجل المُخرج أحمد بدرخان، أحد رواد السينما المصرية.
تخرج في المعهد العالي للسينما بالقاهرة عام 1967م.
حصل على منحة تدريبية في استوديوهات "رد" و"تشيتا" في مدينة السينما بإيطاليا (1967-1968م).
عمل مُساعد مُخرج ثاني مع المُخرجين: أحمد بدرخان: (سيد درويش 1964م)، (أفراح 1966م)، (نادية 1969م)، فطين عبد الوهاب (أرض النفاق 1968م)، حمادة عبد الوهاب (البرامج الريفية بالتلفزيون 1967-1965م).
عمل مُساعد مُخرج أول مع المُخرجين: أحمد ضياء الدين (أشياء لا تشترى 1970م)، شادي عبد السلام (الفلاح الفصيح 1970م)، يوسف شاهين (الاختيار 1971م)، (الناس والنيل 1972م).
أنجز أول أفلامه (الحب الذي كان 1970م)، وحصل على جائزة جمعية نقاد السينما المصريين كأفضل فيلم.
عمل مُساعداً مع يوسف شاهين (العصفور 1974م).
أخرج فيلمه الثاني (الكرنك 1975م) وحصل على الجوائز التالية: جائزة خاصة في الإخراج من جمعية الفيلم، الجائزة الأولى في الإخراج من وزارة الثقافة، ست جوائز للفروع المُختلفة وجائزة أفضل فيلم عرض في عام 1975م.
أخرج الفيلم التسجيلي (المُباراة الدولية 1976م).
عمل مُديراً فنياً للشركة العربية للإنتاج التلفزيوني (الكويت- القاهرة) 1978-1977م.
أخرج فيلم (شفيقة ومتولي 1978م) وحصل على الجوائز التالية: جائزة أفضل إخراج من جمعية الفيلم، جائزة التانيت البرونزي من مهرجان قرطاج السينمائي عام 1978م، الجائزة الأولى من مهرجان القارات الثلاث (نانت) بفرنسا، خمس جوائز للفروع المُختلفة من وزارة الثقافة.
اشترك عام 1979م مع مجموعة من الفنانين المصريين الجادين في تأسيس اتحاد الفنانين التعاونيين.
أخرج الفيلم التسجيلي (المُخترع 1982م).



Photography : Waleed Fekry



حكاية سينما "علي بدرخان" و"النص الأدبى"



حنان أبو الضياء

مصر

علاقة أفلام علي بدرخان بالنص الأدبى طويلة على مدى أكثر من عمل أخرجه، أو ساعد فى إخراجه، وأبعاد هذه العلاقة لها زوايا تختلف باختلاف المطروح والمواقف الفكرية التى يحملها، وتكتسي تلك العملية بالأعمال وجمالياتها من تلك الروابط التي تجمع بين الرواية والسينما، وتوظيف علي بدرخان لآلياته الفنية والتعبيرية، وهي مُتعددة، خاصة في بناء الصورة واللون والضوء.

تقنيات السرد الروائي، وبناء الحكاية السينمائية عند علي بدرخان تميل إلى بساطة الطرح، مهما كانت الفكرة المطروحة، مُستغلا توظيف التقنيات السينمائية بشكل واسع.

علي بدرخان يميل إلى التركيز على الشخصية السينمائية التى تشكل مكونا رئيسيا في بناء العمل السينمائى؛ وملامحها وهويتها ووظائفها من الضروري التعامل معها تعاملا فنيا مُختلفا يبرز أهميتها.

علي بدرخان تعامل مع الإبداع المصري، الروائى منه، والحكايات الشعبية، والأدب العالمي، مُستلهما منه عالمه التخييلي، مُبتعدا عن النمط الكلاسيكي في تناول الرواية سينمائيا، مُتخلصا من أسلوب التكرار والنمطية في العديد من الأعمال السينمائية؛ ويبدو هذا واضحا من اقتباس مسرحية "جريمة في جزيرة الماعز" للكاتب المسرحي الإيطالي "أوجو بيتي"، والتي تم تحويلها إلى فيلم "الراعي والنساء" إخراج علي بدرخان الذي شارك في كتابة السيناريو مع عصام شرشر، وعصام علي، وشارك بالتمثيل فيه سعاد حسني، ويسرا، وأحمد زكي.

أما المسرحية الإيطالية فتحكي عن ثلاث نساء، أم، وابنتها، وأخت الزوج، يعشن في سلام على جزيرة يربين فيها الماعز، حتى يصل الجزيرة رجل غريب تقع النساء الثلاث في حبه، وينتقمن منه بقتله حينما يتضح أنه غرر بهن جميعا. ولكن علي بدرخان، وخيري بشارة الذي قدم نفس النص في نفس العام تحت اسم "رغبة متوحشة" تجنبا الخوض في العلاقة الشائكة


Photography : Waleed Fekry

بين الأم والابنة، وصور الفيلمان علاقات حُب حسية بين زوجة مات زوجها، وشقيقة الزوج المُطلقة، والغريب الذى لعب دوره أحمد زكي، فيما تم التلميح إلى حُب الابنة للغريب في عدة مشاهد.
مسرحية "أوجو بتي" كانت قد عُرضت على مسارح برودواي عام 1955م، كما نُشرت ترجمتها إلى الإنجليزية عام 1961م.
هناك فيلم "الجوع" الذى قامت ببطولته سعاد حسني أيضا، ورغم أنه لا يُنسب إلى نجيب محفوظ كمصدر للقصة السينمائية، إلا أنه أقرب لأن يكون حكاية من حكايات ملحمة "الحرافيش".
أما فيلم شفيقة ومتولي المعروض عام 1978م، بطولة سعاد حسني، وأحمد زكي، وأحمد مظهر، ومحمود عبد العزيز، وجميل راتب، تأليف شوقي عبد الحكيم، وسيناريو وحوار صلاح جاهين، ومن إخراج علي بدرخان، الفيلم مستوحي من حكاية "شفيقة ومتولي"، وهي حكاية شعبية شهيرة متداولة في كافة مُدن الوجه القبلي المصري، وتستند في الوقت ذاته إلى واقعة حقيقية تحكى حكاية متولي الجرجاوى، فيها أغنية شعبية مصرية يعرفها مُعظم سكان مصر، ويحفظها عن ظهر قلب جميع سكان الوجه القبلي، كتبها شاعر مجهول، وغناها حفني أحمد حسن.
الحكايه وقعت فى قرية "المجابرة" التابعة لمركز جرجا بمحافظة "سوهاج"- إحدى مُحافظات جنوب الصعيد- وفيها هربت "شفيقة" إلى "بيت دعارة" فى مدينة "أسيوط" يجاور "قهوة العطيلى"، وكان "متولي" مُجندا في الجيش، فعيّره "جندى" بانحراف أخته، وعملها في "الدعارة"؛ الأمر الذي جعل "متولي" يتقدم للقائد بطلب "إجازة"، وفي "الإجازة" عرف الحقيقة، وانتقم لشرفه الضائع، وقتل "شفيقة"، وتم الحُكم عليه بالسجن ستة شهور. هذا هو ما حدث، حسب تأكيدات الأهالى في قرية "المجابرة".
في فيلم "شفيقة ومتولي"، الذي تقوم فيه سعاد حسني بدور شفيقة، وأحمد زكي بدور متولي، جعل علي بدرخان شفيقة فتاة جميلة فقيرة أقرب في شكلها وملابسها للغجر، وقعت في حُب شاب استغلها نفسيا وجسديا؛ فهربت مع مجموعة الغجر، لتظل مع حبيبها. شفيقة قدمها بدرخان ضحية للظروف والبشر واستغل وجود سعاد حسني في خلق شخصية ذات حضور. تخرج شفيقة من علاقتها مع الشاب إلى علاقة مع رجل صاحب نفوذ. وتعيش معه في رفاهية، دافعة جسدها ثمنا. ورغم أنها محظية إلا أنها صُدمت عندما طلب منها الانتقال إلى علاقة مع رجل آخر. وفى النهاية تنتظر قدوم متولي لتتخلص من عذابها.

Photography : Waleed Fekry



"الكرنك" هو فيلم سياسي مصري من إنتاج عام 1975م، عن رواية الكرنك للأديب المصري نجيب محفوظ، ومن إخراج علي بدرخان، وبطولة سعاد حسني، وكمال الشناوي، وصلاح ذو الفقار، وفريد شوقي، ونور الشريف، ونخبة من أكبر مُمثلي السينما المصرية. فيلم "الكرنك" من ضمن قائمة أفضل مئة فيلم في السينما المصرية في القرن العشرين. "الكرنك" هي إحدى روايات نجيب محفوظ الشهيرة التي كتبها في سنة 1970م، وأتمها في شهر ديسمبر سنة 1971م، ونشرها سنة 1974م بعدما توافر ما لم يكن مُتاحًا من حُرية التعبير والنشر في الموضوع الذي عالجته هذه الرواية التي تُعَد الأولى من نوعها في الأدب العربى الحديث. تتناول رواية "الكرنك" لنجيب محفوظ الحديث عن فترة عاشتها جمهوريّة مصر العربية امتدَّت ما بين حربيْن، هما حرب النكسة التي وقعت أحداثها في عام 1967م، وحرب التحرير التي وقعت أحداثها في عام 1973م.

تدور أغلب أحداث الرواية داخل مقهى شعبي يقع بوسط القاهرة، وتحكي القصة عن الاستبداد الذي ساد الأجواء السياسيّة في فترة حُكم الرئيس جمال عبد الناصر، وعن فساد أجهزة الأمن والمُخابرات المصرية، من خلال قصة مجموعة شبَّان في الجامعة يتمُّ اعتقالهم من دون أسباب واضحة، ومن دون أي جريمة، إلا أنَّهم كانوا يلتقون في مقهى الكرنك الشهير الذي كان يلتقي فيه بعض المُفكّرين وينتقدون الثورة وأخطاءها.

قسّم نجيب محفوظ "الكرنك" إلى أربعة فصول، جعل اسم كل فصل منها هو اسم بطل من أبطالها، هذا الأسلوب في بناء الروايات قام به محفوظ في أغلب رواياته، ليبين أن كل شخصية من شخصيات رواياته هو بطل حقيقي للرواية، وليس مُجرد فرد ثانوي. الفصل الأول من رواية "الكرنك" يحمل اسم "قرنفلة"، صاحبة المقهى التي يناهز عمرها الأربعين، أما الفصل الثاني فيحمل اسم "إسماعيل الشيخ"، وهو أحد طلاب الجامعة الذين تم اعتقالهم، والفصل الثالث بعنوان "زينب دياب"، الفتاة الجامعية التي اعتقلت وتعرضت للاغتصاب من قبل تابعين للأمن، أما الفصل الرابع والأخير فحمل عنوان "خالد صفوان"، رجل الأمن

الفاسد الذي كان السبب في عذاب كل أبطال الرواية، وهو المُعبر عن فساد عهد عبد الناصر.

الفيلم ابتعد عن هذا الاسلوب فى السرد، وتحدث أيضا عن الاضطرار إلى خيانة الأصدقاء تحت التعذيب، ويُعد مشهد اغتصاب سعاد حسني في الفيلم على يد أحد رجال "خالد صفوان" من أشهر المشاهد في السينما المصرية.

أما فيلم "أهل القمة" فقد تم إنتاجه عام 1981م، من إخراج علي بدرخان، وقصة نجيب محفوظ، وبطولة عزت العلايلي، ونور الشريف، وسعاد حسني، وعمر الحريري، ونادية عزت، وصبري عبد المنعم. يدور حول الانفتاح الاقتصادي الذي تم في فترة السبعينيات، وتأثيره على المُجتمع المصري من خلال ثراء أحد النشالين عن طريق الانفتاح الاقتصادي وتهريب البضائع

من المعروف أنه بدأ نشر "أهل القمة" يوم 17 ديسمبر 1977م، وانتهت حلقاتها يوم الثلاثاء 31 ديسمبر.

تعرض "أهل القمة" لآثار الانفتاح الاقتصادي الذي جرى في السبعينيات، من خلال رحلة النشال "عتريس زعتر النوري"، الذي تحول عن مساره الإجرامي إلى التجارة في سوق ليبيا، بعد تعرفه على رجل الأعمال "محمد زغلول". ويتقدم النوري لخطبة "سهام" ابنة شقيقة ضابط الشرطة "محمد فوزي"، إلا أن الأخير يرفض لدرايته بتاريخ النوري الإجرامي. تتصاعد حبكة القصة بتقدم "زغلول" لخطبتها، فيلقى قبول الخال الضابط، والذي يجبر العروس على الموافقة، ولكنها تعاند الجميع وتهرب، فيكون النوري سببا في عودتها، لتنتهي القصة بعبارة كاشفة "زعتر النوري"، اسم طيب لرجل طيب، ماذا يخجلك منه؟".

الفيلم مُخالف لذلك تماما؛ فالبطلة هى التى تقرر الزواج من المُجرم؛ حتى تجد بيتا آخر تعيش فيه مع أمها، وتترك بيت الخال، ضابط المباحث، وتتخلص من تسلط زوجته.

في الحقيقة، تعرض مشروع تحويل "أهل القمة" إلى فيلم لرفض الرقابة، حتى تواصل نجم العمل، الفنان نور الشريف، بالرئيس السادات، الذي تدخل لإجازة عرض الفيلم بعد حذف مشهد واحد.

جاء فيلم علي بدرخان "الرغبة"، بطولة إلهام شاهين، ونادية الجندي لينضم إلى فيلم "عربة اسمها الرغبة" صاحب المرتبة الخامسة والأربعين في قائمة أفضل مئة فيلم أمريكي للمُخرج إيليا كازان، والذى كان إعادة تقديم النص المسرحي للسينما بعدما قام بإخراجه وعرضه على خشبة المسرح عام 1947م.

هذا العمل للكاتب "تنيسي ويليامز" أهم مُؤلف مسرحي أمريكي في النصف الثاني من القرن العشرين. فقد اتسمت مسرحياته بالبحث عن غرفته في مُعظم كتاباته بالعنف، والصراعات النفسية، والصراع وواقعه و"دواخل النفس البشرية".

الفيلم، كما فى المسرحية، ينقل وحشية الواقعية وشاعرية اللحظة، من خلال تصعيد درامي يصل إلى الذروة في تعرية تناقضات النفس البشرية، التي تغتصب براءة اللحظة لتنهار أقنعة الادعاء والزيف، مُقدما مُقارنة بما تضمره دواخل النفس البشرية التي تتجمل باكسسوارات الخير.

يبدأ بوصول الأخت، التي لا تزال تحمل ملامحها بقايا جمال الصبا، إلى منزل أختها المتزوجة. لاتوجد صفات مُشتركة بين الأختين، إضافة إلى اختيار الصغرى حياة زوجية متواضعة.

تستفز سلوكيات نادية الجندي، زوج الأخت، الذي يبدأ بالتذمر من وجودها في شقتهما الضيقة، ومن الغموض الذي يحيط بفترة زيارتها. ومع استمرار الأحداث يعرف الجميع ماضي الأخت المشين إلى جانب اكتشاف الخلفيات النفسية للشخصيات الأخرى، ومدى الازدواجية التي يعانون منها.



سينما

ليلة واحدة فقط: سباق ضد الزمن!

جان جاك كوريو/ فرنسا

ترجمته عن الفرنسية:
سهر القدومي
الأردن

العنوان الأصلي للفيلم: Ta Farda

المُلخص: "ليلة واحدة فقط" تُجبر "فريشته" على إخفاء طفلها غير الشرعي عن والديها اللذين يباغتانها بزيارة مُفاجئة، ويساعدها في ذلك صديقتها "عاطفة"، وتشرعان معا في رحلة ملحمية من خلالها يتعين عليهما اختيار حلفائهم بحرص.

سباق ضد الزمن:
فيما كانت ريح الثورة تهب مُنذ أسابيع في إيران، فإنه لا شيء سيضاهي فيلما روائيا يتم تصويره هناك؛ حيث يسلط الضوء بطريقة مشوقة على المشاكل المُتأصلة في البلد.
في فيلمه الروائي الثاني- الأول، اختفاء، لم يسبق عرضه في دور السينما الفرنسية- وخلال مُدة قصيرة جدًا "ليلة واحدة فقط" اعتمد المُخرج الإيراني علي أصغري على شد انتباهنا إلى حالة "فريشتة"، وهي شابه في مُقتبل العمر، وطالبة تدرس في طهران. إنها أم لطفل صغير أنجبته خارج إطار الزواج، ويرفض الأب التعرف عليه.
في أحد الصباحات تتلقى "فريشته" مُكالمة من والديها اللذين يعيشان في الإقليم بأنهما سوف يصلان في المساء؛ لقضاء ليلة في منزلها، الأمر الذي يُسبب لها الذعر، وبصعوبة بالغة فإنها ستستعي على تخبئه الطفل وجميع المُتعلقات الخاصة به بما في ذلك حفاضات الطفل عند الجيران. لكن ما الذي يمكن فعله مع الطفل خلال تواجد والديها في شقتها؟ من سيوافق على بقائه طوال كل الليلة؟ بمُساعدة صديقتها "عطيفة فرشته" مُرغمة للتسابق مع الزمن للعثور على الشخص المُناسب، وهي تتلقى رفضا تلو الآخر.
فيلم "ليلة واحد فقط" يأتي مُحاكيا لسينما أصغر فرهادي، وقريبا من سينما الأخوين داردين في آن واحد، وقد تم تصويره بكاميرا محمولة؛ وذلك بهدف

نقل تلك الحالة العاجلة.
تتيح هذه الرحلة إلى طهران للمُخرج بالإشارة إلى العديد من الظواهر التي تتصف بها إيران اليوم: الأزمة الاقتصادية التي تمر بها البلاد والتي أرغمت "فرشته" على توفير كمية كبيرة من الحفاضات لطفلها؛ خوفا من العوز، أو من ارتفاع الأسعار إذا ما استمر الدولار في الارتفاع في مُقابل الريال. موقف بعض النساء اللاتي لا يوافقن على دعم السعي لتحرر النساء من جيل الشباب. مُمارسات بعض الرجال الذين يسعون إلى استغلال حالة الهيمنة التي تمنحها قوانين الدولة فيما يتعلق بالنساء.
نُلاحظ أننا في بداية الفيلم لا نرى سوى النساء، إنهن في المنزل، والرجال في العمل، وبعد ذلك، شيئًا فشيئًا، يصبح حضور الرجال أقوى أكثر فأكثر.
رغبة في الحفاظ على أقصى قدر من العفوية في أداء مُمثلي الفيلم فإن علي أصغري لم يجد أنه من المُستحسن إجراء البروفات، مُكتفياً ببعض المُناقشات الأولية حول الشخصيات والمواقف التي واجهتها.
رواد السينما الذين يتابعون بانتظام الأفلام القادمة من إيران حتما سوف يتعرفون على "بابا كريمي" من بين المُمثلين، وهو يلعب دور مُدير المُستشفى الذي يسعى للاستفادة من حالة الفوضى والكرب التي تعيشها "فريشته". وفيما يتعلق بالأخيرة فقد تم أداء الدور بامتياز من قبل "صدف أصغري"، ابنة أخت المُخرج، والتي كانت قد لعبت سابقاً الدور الرئيسي في "يلدا"، ليلة الغفران.
"ليلة واحدة فقط" فيلم واقعي عن وضع المرأة في إيران يسوده التشويق حيث يبقى المُشاهد في حالة من الترقب من البداية للنهاية.

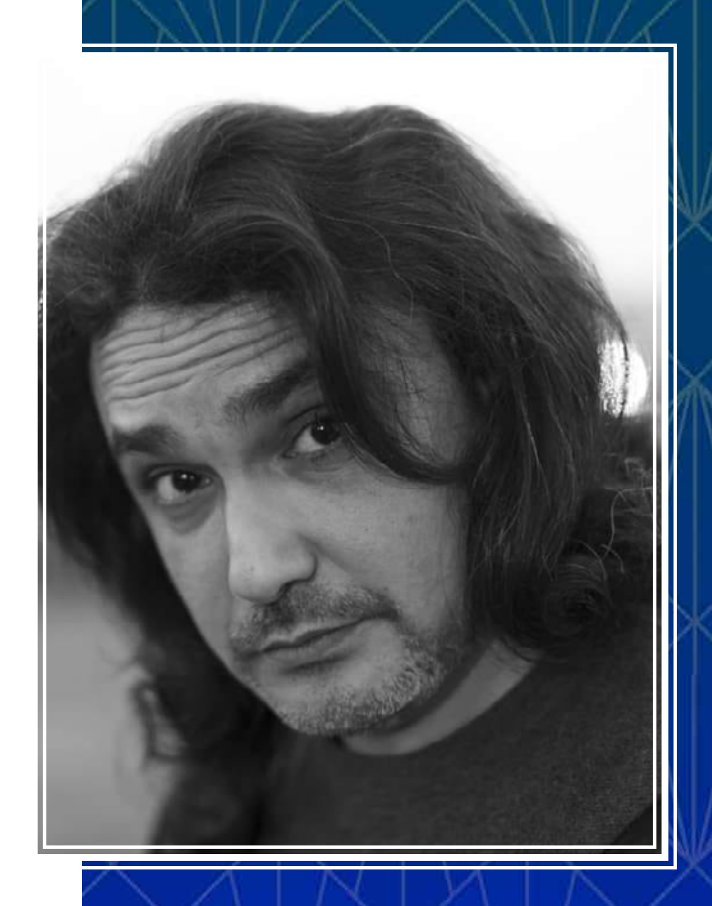




سينما

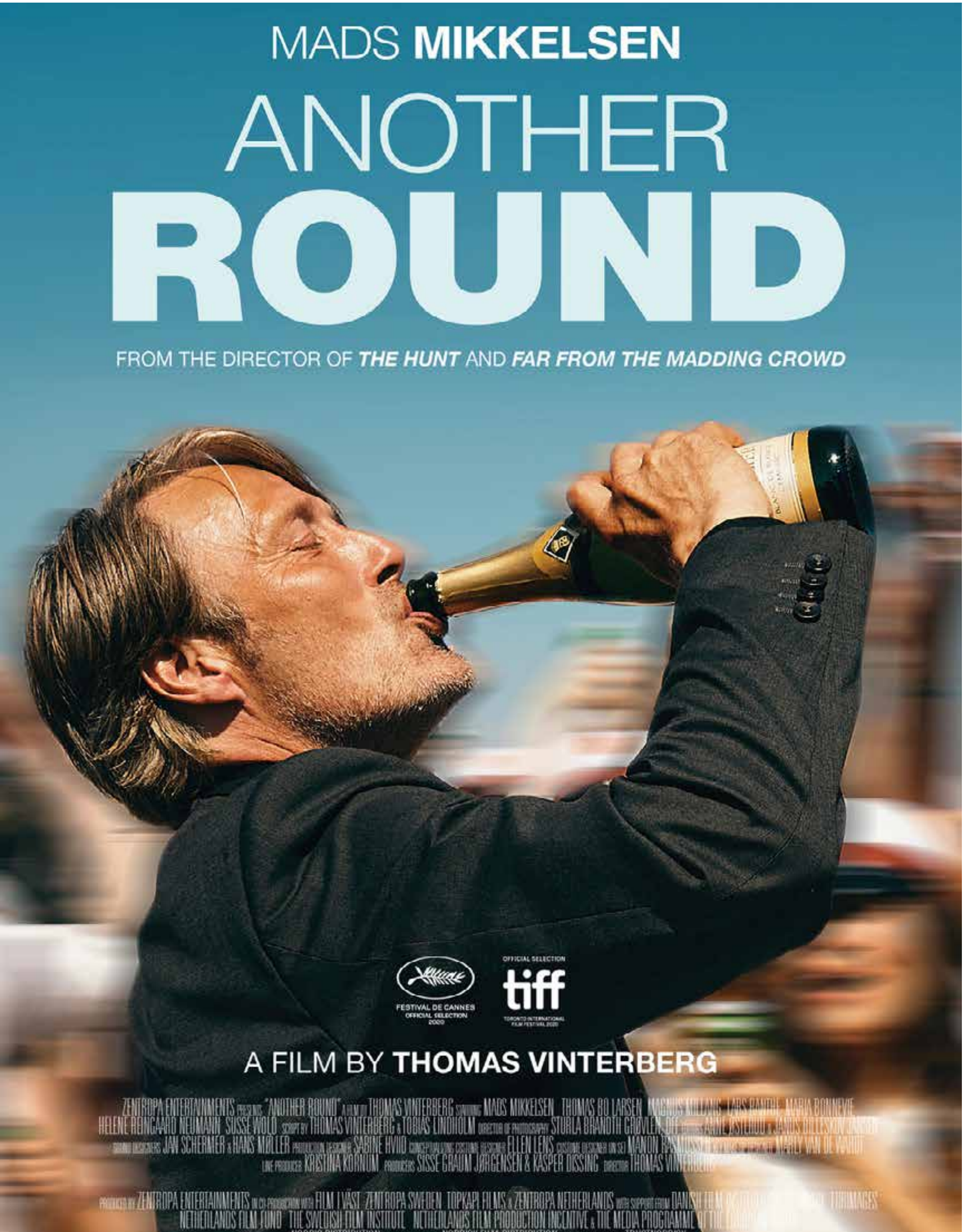
جولة أخرى: الكحول كبديل للألم النفسي!

هذا فيلم عن فلسفة تناول الكحول، وأثره على حياتنا الاجتماعية والنفسية!
لكن، هل هناك بالفعل ما يمكن أن نُطلق عليه "فلسفة تناول الكحول"؟! سعى المُخرج والسيناريست الدانماركي Thomas Vinterberg توماس فينتربيرج إلى صناعة فيلمه Another Round جولة أخرى، أو Druk حسب العنوان الأصلي للفيلم مُعتمدا على فرضية- لا نعرف مدى صحتها على أرض الواقع- تقول: إن الطبيب النفسي والفيلسوف النرويجي فين سكوردرود يؤكد بأن الإنسان يولد بنسبة مُعينة من الكحول في دمه لا تتعدى 0.05%، وهي نسبة ضئيلة جدا يحاول الجسم الحفاظ عليها، لكن إذا ما تم الحفاظ على هذه النسبة أو زيادتها قليلا بتناول الكحول بشكل مُنتظم طوال ساعات اليوم، ولكن بجرعات مُعتدلة سيؤدي ذلك إلى أن يكون المرء أكثر ابتهاجا، واستمتاعا بالحياة، ويكسبه ذلك المزيد من الشجاعة، بل ويصبح أكثر اجتماعية وإقبالا على مُمارسة حياته، أي أن الحفاظ على النسبة الكحولية في الدم عند مستوى مُعين ستجعل من حياة المرء نعيما فردوسيا، وأكثر سهولة، مُتغلبا في ذلك على جميع مشاكله النفسية والاجتماعية!
بالتأكيد إن الاعتماد على مثل هذه الفرضية الشائكة يحمل في داخله الكثير جدا من المُخاطرة الشبيهة بالمُقامرة التي قد تحول من يعتمد عليها إلى مُدمن للكحول؛ ومن ثم ستؤدي إلى تدمير حياته بالكامل، بدلا من جعلها أكثر سهولة وبهجة؛ لأن اكتسابه البهجة، وشعوره بجمال الحياة وسهولتها بالحفاظ على مستوى مُعين من الكحول في دمه، فضلا عن تناوله للكحول بشكل دائم طوال ساعات النهار؛ للحفاظ على المستوى المطلوب قد يغريه بالمزيد من أجل اكتساب قدر أكبر من الحيوية التي سيلاحظها في سلوكه؛ ومن ثم يتحول إلى مُدمن حقيقي بزيادة جرعات الكحول التي لن يستطيع التحكم فيها فيما بعد، ومن هنا يبدأ تعثره الاجتماعي والسلوكي بالإفراط في التناول! فضلا عن أن الجسم سيعتاد على كمية الكحول؛ ومن ثم سيكون في حاجة إلى المزيد فيما بعد كي يعطي التأثير المطلوب، وهنا سيقع المرء في دائرة كحولية لا يمكن له



محمود الغيطاني

مصر



التخلص منها.
لكن، هل معنى ذلك أن المُخرج قدم لنا فيلما أخلاقيا محاولا التحذير من الإفراط في تناول الكحول؟
لم يهتم المُخرج بذلك، ولم يلتفت إليه، ولم ينظر للأمر بأي شكل من أشكال الأخلاقية أو التحذير، بل تأمل الأمر بمُتعة تتساوى مع مُتعة الحياة، حتى أننا نستطيع القول: إن تناول المُخرج لهذا الأمر أكد من خلاله على جمال الحياة، ومحاولة السيطرة والتغلب عليها من أجل مُمارستها بعشق ومُتعة في نهاية الأمر!
لعل التأكيد على هذا الأمر- حب الحياة- يتضح من الجملة الافتتاحية التي حرص المُخرج على أن يفتتح بها فيلمه بكتابته على الشاشة: ما هو الشباب؟ حلم، ما هو الحب؟ مضمون الحلم. وهي مقولة للفيلسوف الدانماركي سورين كيركجارد.
إذن، فالمُخرج هنا ينطلق من الحياة نفسها، وعشقه لها، بل من المُمكن لنا القول: إنه ينطلق من منحى فلسفي باتجاه الحياة، ومحاولة تأملها وجعلها أكثر جمالا وفتنة، وهو الأمر الذي نجح المُخرج، بالفعل، في إيصاله إلينا كمُشاهدين؛ حيث سنخرج من هذا الفيلم أكثر إقبالا على الحياة، وأكثر رغبة في الاستمتاع بها، رغم أنه يكاد يكون من أكثر أفلام السينما العالمية التي رأينا فيها تناول كميات من الكحول لم نرها في غيره من الأفلام!
يبدأ المُخرج فيلمه في مشاهد ما قبل التيترات Avant titre بمشهد كحولي يمرح فيه مجموعة من طلاب مدرسة ثانوية على شاطئ إحدى البحيرات، لنراهم يتسابقون كفريقين حاملين معهم زجاجات البيرة بشرط شربهم جميعا للكحول طوال مدة السباق، ومن يتقيأ منهم يتم خصم النقاط من فريقه! أي أن المُخرج منذ المشهد الأول في فيلمه يعمل على التأسيس للعالم الفيلمي الذي هو بصدد تقديمه من خلال مشهده التأسيسي المُهم، ثم يبدأ في استعراض شخصياته بشيء من التفصيل قبل الدخول في موضوعه الأساس- قيمة الكحول في حياتنا وتأثيره عليها.
إن استعراض حياة أبطال الفيلم- بشيء من الإيجاز- مُنذ البداية كان من الأهمية التي تجعلنا نندمج بسهولة مع فرضيته التي يذهب إليها- فرضية مستوى الكحول في الدم والحفاظ عليه- لذلك نرى مارتن- قام بدوره المُمثل الدانماركي Mads Mikkelsen مادس ميكلسن- مُدرس التاريخ الذي يمارس حياته بشكل فيه الكثير من الملل والسأم، وعدم الرغبة وكأنه مُكره عليها، أو مُضطر للحياة فيها، فنراه يلقي دروسه لطلابه بشيء غير قليل من الرتابة وعدم الحماس؛ الأمر الذي يجعلهم غير مُهتمين بمادته، كارهين لها، شاعرين بالكثير من الخوف لإحساسهم بأنهم سيفشلون فيها. هذه الرتابة التي يمارس بها مارتن تدريس مادة التاريخ ليست قاصرة على مُمارسة عمله فقط؛ فلقد كان منذ سنوات يملؤه الحماس، له مُستقبل كبير بعد حصوله على الدكتوراه، كما كان راقصا بارعا، وزوجا نموذجيا، لكننا سنلاحظ أن هذه الرتابة تنسحب على حياته الزوجية أيضا حتى أنه يكاد يكون قد بات مُغتربا عن أولاده، وزوجته أيضا التي لم يعد يراها إلا نادرا؛ لأنها باتت تفضل العمل في أوقات مسائية حتى لا يلتقيا كثيرا بعدما أصابت حياتهم ما يشبه السكتة القلبية.
هذا الفشل الأسري هو ما يركز عليه المُخرج ببراعة في المشهد الذي نرى فيه مارتن جالسا في فراشه بينما تستعد زوجته للخروج إلى نوبة عملها الليلي، فيسألها:


Image Instagrammed by theofficialmads

هل أصبحت مُملا؟ لترد مُندهشة: ماذا تعني؟ ليقول: هل تجدينني مُملا؟ لتسأله: قياسا إلى ماذا، إلى حين ما كنت صغيرا أم ماذا؟ فيرد: نعم. لتخبره: ما عدت تشبه مارتن الذي التقيت به لأول مرة!
هذا الحوار بين الزوجين، وهذه الإجابة التي أجابته بها الزوجة يؤكدان قدر الصدع الذي حدث في علاقتهما الزوجية، حتى أنها لم تعد تعرفه، وهو بدوره يشعر بالاغتراب عنها وعن أسرته، حتى أنه حينما يقول لها: أنيكا، هل لي بلحظة من وقتك؟ لا تعره اهتماما وتسرع بالخروج من المنزل باتجاه العمل الليلي، غير راغبة في النقاش أو الحديث في أي شيء!
سنُلاحظ أن الزوجة أنيكا- قامت بدورها المُمثلة السويدية الأصل النرويجية الجنسية **Maria Bonnevie** ماريا بونيفي- حريصة على الهروب الدائم من النقاش، أو الحديث مع مارتن، بل تعمل على عدم اللقاء به، أو الانفراد به معا؛ مما يُدلل على أن العلاقة الزوجية بينهما تكاد تكون مُنتهية تماما، وهو ما يشعر به مارتن بالفعل لكنه لا يمتلك المقدرة على إصلاحه، أو لا يعرف ما هي الطريقة التي لا بد له أن يتبعها كي يعيد العلاقة بينه وبين زوجته إلى حيويتها السابقة. هذه الغربة التي بات يشعر بها بين أسرته سنراها في مشهد آخر أكثر أهمية وتعبيرا عن حالته حينما نراه خارجا للاحتفال بعيد ميلاد صديقه ويخبر ولديه المُنشغلين في مُشاهدة التلفاز، واللذين لا يهتمان كثيرا لكلامه؛ فبعدما يعطيهما ظهره مُستعدا للخروج يلتفت إليهما مرة أخرى مُتأملا لهما طويلا رغم عدم انتباههما له. إن نظرته التأملية لولديه تحمل في عمقها الكثير من افتقاد التواصل، والشعور بالاغتراب، والوحدة، أو الحسرة على فقد عالمه الأسري.
سنشاهد هذه الرتابة في حياة أصدقائه من المُدرسين أيضا؛ فنرى تومي- قام بدوره المُمثل الدانماركي **Thomas Bo Larsen** توماس بو لارسن- مُدرس التربية الرياضية الذي يمارس حياته بنفس الخمول، حتى أنه لا يهتم بتدريب طلابه، بل يتركهم يمارسون ما يرغبونه من ألعاب بعدم حماس. كذلك بيتر- قام بدوره المُمثل الدانماركي **Lars Ranthe** لارس رانثي- مُدرس التربية الموسيقية الذي لا يهتم بالنشاز الذي يحدثه طلابه حينما يبدأون في الغناء ويتركهم يغنون كيفما اتفق لهم، كما لا يقوم بالعزف باهتمام لهم، ويعاني من عدم مقدرته على التعامل مع النساء بطبيعية. ونيقولاي- قام بدوره المُمثل الدانماركي **Magnus Millang** ماجنوس ميلانج- مُدرس علم النفس والفلسفة الذي لا يهتم كثيرا بمُمارسة عمله، فضلا عن شعوره بالملل والسأم الشديدين من حياته الزوجية، وهو ما اتضح في مشهد الاحتفال بعيد ميلاده الأربعين مع أصدقائه الثلاثة حينما سأله بيتر: كيف حالك؟ أنت تبلغ الأربعين اليوم. فيرد عليه ساخرا: حسنا، كيف يبدو حالي بحق الجحيم؟ لا أستطيع الشكوى، لدي زوجة جميلة، أعيش بجانب البحر، وهي ثرية، لدينا ثلاثة أطفال ينامون في فراشنا ويتبولون علينا كل ليلة، لم أعد أستطيع النوم.
ألا نلاحظ هنا أن الأصدقاء الأربعة لديهم الكثير من المشاكل في حياتهم، وهي المشاكل التي لا يستطيعون حلها، أو

الخروج منها بل استسلموا لها مُمارسين حياتهم بشكل غير قليل من السأم والفتور؟ إنهم أربعة من الرجال وصلوا إلى أزمة مُنتصف العمر وركودها، والعجز عن مُعالجتها أو الخروج منها. إذن، فلقد نجح المُخرج بالفعل، وبشكل موجز في استعراض حياة أبطاله الأربعة الذين سيدفع بهم إلى هذه التجربة الشائكة تماما.

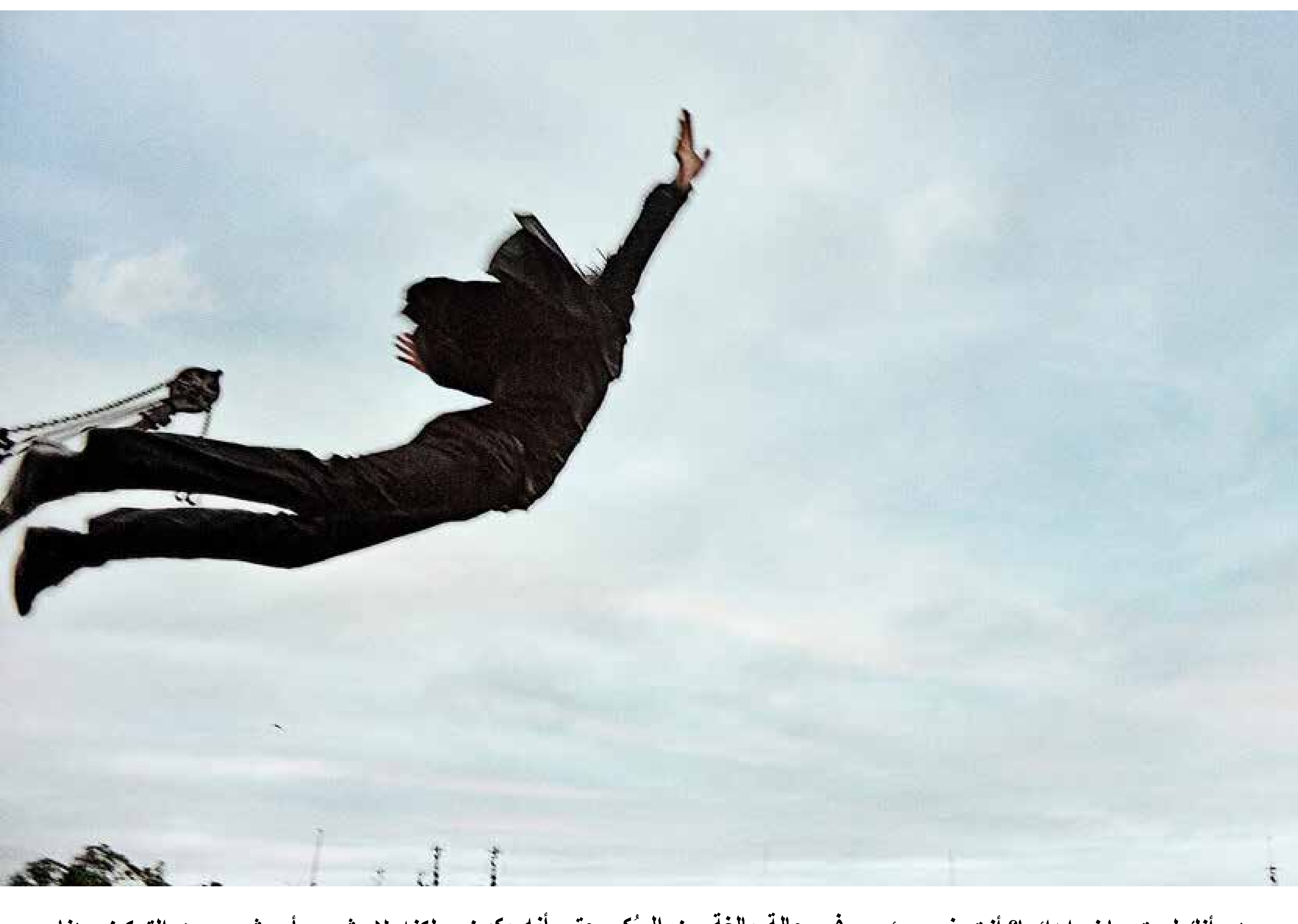
ليلة الاحتفال بعيد ميلاد نيقولاي الأربعين يجتمع الأربعة في أحد البارات، ونلاحظ أن مارتن يتصرف بشكل كبير من الملل، كما يرفض تناول الكحول مُدعيا بأنه ما زال لديه بعض الأعمال، كما سيضطر لقيادة سيارته، لكن نيقولاي يقول له: السؤال هو: ما هو التعقل؟ هناك ذلك الفيلسوف والطبيب النفسي النرويجي فين سكاردرود، إنه يعتقد أنه من التعقل الشرب طوال الوقت، يدعي أن البشر يولدون بمحتوى كحول في الدم بنسبة 0.05% مُنخفضة جدا، وهو ما يمثل كأسين من النبيذ، ويجب عليك الحفاظ عليه عند هذا المستوى. هنا يسأله تومي: إذن، على المرء الاستمرار في الشرب؟ ليرد نيقولاي: نعم، إنه يدعي عندما يكون لديك 0.05% من مُعدل الكحول في الدم؛ فأنت أكثر استرخاء واتزانا، ومُوسيقية وانفتاحا، أكثر شجاعة بشكل عام، يمكنني استعمال المزيد من الثقة بالنفس والمعنويات! وهو الأمر الذي يدفع مارتن إلى تنحية الليمون الذي يتناوله ويبدأ معهم في تناول الكحوليات. لكننا سنلاحظ أن مارتن بمُجرد ما تناول كأس النبيذ دفعة واحدة يشرد قليلا لتتساقط دموعه فجأة وكأنما النبيذ قد تساقط من عينيه بمُجرد ابتلاعه له في مشهد من أجمل مشاهد الفيلم التي تعبر عن أزمته التي يشعر بها؛ لذلك يسأله أصدقاؤه بدهشة عما يعاني منه؛ ليخبرهم بشعوره بأن حياته الزوجية والعملية قد انهارتا تماما. يسأله نيقولاي: هل فكرت في شخص آخر؟ ليرد: لا، لم أفعل؛ إنها والدة أولادي، وقد اعتنت بوالدي عندما مات، كانت الخطة أن نمسك بأيدي بعضنا البعض عند تقدمنا في العمر. إذن، فهو رغم أزمته الكبيرة التي وصل إليها زواجه، ورغم شعوره بالكثير من الفتور والملل إلا أنه ما زال حريصا على عدم خيانة زوجته، أو البحث عن بديل لها في أي علاقة جانبية، بل هو يشعر تجاهها بالكثير من الامتنان، والإخلاص فيما تعاهدا عليه.

يتناول الأصدقاء الأربعة الكثير من الكحول في تلك الليلة، لكنهم بعد انصرافهم يظل مارتن يفكر كثيرا فيما قاله نيقولاي، ويرى أن تطبيقه- الحفاظ على مستوى كحولي مُعيّن في الدم- لا بد له أن يخرجه من مشاكله؛ لذلك يبدأ في تطبيقه مُنذ اليوم التالي مُنفردا؛ فيذهب إلى المدرسة ومعه زجاجة من الفودكا التي يتناول منها غير مرة العديد من الجرعات في المرحاض؛ للحفاظ على المستوى الكحولي في دمه، ويلاحظ بالفعل أنه قد بات أكثر انطلاقا وبهجة وحسما في تدريس مادة التاريخ، حتى أن طلابه قد بدأوا ينتبهون إليه ويتفاعلون معه في تلقي مادة التاريخ!

حينما يخرج مارتن من المدرسة يشعر بأنه غير قادر على قيادة سيارته، وحينما يراه نيقولاي متوقفا أمام السيارة حائرا يسأله عن الأمر؛ فيخبره بأنه قد طبق ما قاله لهم في الليلة الماضية، ويشعر بعدم المقدرة



على قيادة السيارة. يبتهج نيقولاي ويسأله عن النتيجة؛ فيخبره مارتن بأنه لم يشعر بما شعر به اليوم أثناء تدريس مادة التاريخ مُنذ سنوات، وأن التجربة جيدة جدا.
يطلب منه نيقولاي الاتصال بصديقيهما الباقيين للاجتماع معا، ويبدآن في وضع خطة لا بد لهم جميعا من تنفيذها، وهي تناول الكحول على مدار اليوم من أجل الحفاظ على النسبة الكحولية ما دام الأمر قد أتى بأكله مع مارتن، ويتفقون على أنهم سيفعلون ذلك على سبيل البحث العلمي، وسيدونون دائما النتائج لمعرفة أثر الكحول على حياتهم النفسية والاجتماعية، مع الحرص على ألا يتحولوا إلى مُدمنين، كما يتفقون على أنهم لا بد لهم من التوقف عن التناول اليومي للكحول ابتداء من الثامنة مساء كل يوم من أجل العمل في اليوم التالي- تماما كما كان يفعل الروائي الأمريكي إرنست هيمنجواي الذي كان يتناول الكحول بشكل يومي ويتوقف عنه في هذه الساعة من أجل الكتابة- كما سيتوقفون عن التناول أيام العطلات أيضا.
ألا نلاحظ هنا جنون التجربة التي سيقبل عليها الأصدقاء الأربعة من أجل اختبار مدى صحتها وتأثيرها على حياتهم؟ مع مُلاحظة أن زج المُخرج بقصة الروائي الأمريكي إرنست هيمنجواي- باعتبارهم سيقتدون به فيما كان يفعله- تحمل في وجه آخر من وجوهها معنى أن الفيلم قد يعبر في معنى من معانيه إعادة إنتاج شكل جديد لإرنست هيمنجواي، وكأنما الفيلم هو جولة أخرى لحياة هيمنجواي. يشتري كل منهم جهاز قياس مستوى الكحول في الدم كي لا يؤدي شربهم اليومي على مدار اليوم إلى زيادة كبيرة عن المستوى الذي يرغبونه، وهو المستوى الذي يرون فيه مقدرته على مُساعدتهم في الحياة بشكل أفضل. لذلك نرى مارتن في فصله الدراسي أكثر حيوية وبهجة ومقدرة على التدريس والتعاطي مع الطلاب بسعادة وانطلاق؛ بل يضرب لهم مثال عن فرانكلين دي روزفلت، ووينستون ل تشرشل، وهتلر؛ حيث كان الاثنين الأولين مُدمنين للكحول لكنهما كانا ناجحين تماما في حياتيهما، بينما كان هتلر لا يتناول الكحول، ويحترم المرأة لكنه الشخصية الأسوأ في التاريخ؛ لذلك يقول لهم: العالم ليس كما تتوقعون، في إشارة منه إلى أن المرء ليس كما يبدو ظاهريا، بل إن الشكل الظاهري كثيرا ما ينخدع به الآخرون.
يراقبه صديقه نيقولاي وهو في فصله فيلاحظ مدى التقدم الذي وصل إليه؛ ومن ثم يشعر بالسعادة لأن التجربة بالفعل كانت ناجحة، وهو ما نراه لدى الباقين؛ فيبدأ بيتر بالعزف لطلابه بمُتعة، كما يلاحظ نشازهم في الغناء ويجعلهم يغنون بشكل أفضل، ويبدأ تومي بالاهتمام بتدريب الطلاب على مُباريات كرة القدم، وينجح في ذلك كثيرا، وهو ما يحدث أيضا مع نيقولاي الذي يبدأ في تدريس علم النفس بمُتعة لم يكن يشعر بها من قبل.
لم يتوقف النجاح هنا على الحياة العملية في حياة كل منهم فقط، بل انتقل هذا التغير إلى حياتهم الأسرية، وهو ما نراه مع مارتن الذي يبدأ في الاهتمام بأسرته وولديه؛ فيحضر لهم الطعام، ويبدأ في الحديث مع زوجته في الكثير من الأمور، أي أنهما يعود بينهما التواصل على الأقل في الحديث؛ لذلك يبدآن في مُراجعة حياتهما التي كانا يمتنعان عن مُراجعتها، بل ويبدي لها مارتن رغبته في قضاء إجازة الخريف معها ومع الولدين بالخروج لمُمارسة التجديف، وقضاء ليلة في الغابة، وهي الليلة التي نرى فيها الزوجين يتقاربان بالفعل من بعضهما البعض من خلال المشهد الجنسي بينهما في ظلام الغابة، حيث تتساقط دموعها أثناء مُمارسة الجنس، وحينما يسألها عن السبب رغم مُتعتها تخبره بأنها قد اشتاقت إليه كثيرا.
إن الإحساس المُمتع الذي بدأ يشعر به الأصدقاء الأربعة، وتقدمهم في الحياة بشكل أكثر بهجة ونجاحا، ومقدرتهم على حل الكثير من مشاكلهم لا سيما الأسرية يجعل لديهم الرغبة في تجربة الوصول إلى نقطة الاشتعال، ثم تخطيها ليروا أثر ذلك على سلوكهم الاجتماعي وعلاقاتهم؛ لذلك يضرب لهم نيقولاي مثال بقوله لبيتر: بيتر: أنت تحب كلاوس هيرفورد، كان عازف بيانو موهوبا جدا، لم يكن بإمكانه العزف إلا عند النقطة المُحددة من كونه ليس في حالة سُكر، ولا مُتيقظا، وكان رائعا للغاية.
يتفق الأصدقاء على إجراء تجربتهم بالوصول إلى نقطة الاشتعال، ويدونون في بحثهم الذي يكتبونه بأنه قرروا إجراء التجربة بشكل مُنفرد في بيت نيقولاي؛ تخوفا من أي آثار سلبية اجتماعية أو سلوكية قد تظهر عليهم، ويبدأون بالفعل تجربتهم ليصلوا إلى مستوى عالٍ جدا من تركيز الكحول في الدم، حتى أنهم يبدأون في الانتشاء والرقص وإحداث الكثير من الجلبة، وتنتهي بهم الليلة في أحد البارات وقد وصلوا من السُكر مبلغه؛ الأمر الذي يجعلنا نرى بيتر يجلس شبه عار في البار ليعزف على البيانو، بينما يبدأ مارتن في الرقص بهوس ويحدثون الكثير من الجلبة داخل البار، بل ويسرقون بعض زجاجات الكحول أثناء خروجهم.
إن تخطي الأصدقاء الأربعة لدرجة الاشتعال الكحولي تُسبب لهم أزمة كبيرة في حياتهم؛ فنيقولاي يصل إلى منزله غير قادر على الوقوف على قدميه، وحينما ينام في فراشه يبول على زوجته التي تنهض مُنزعجة منه، وتلاحظ أنه في درجة من السُكر التي تجعله غير قادر على تمييز أي شيء؛ فتترك له المنزل مُصطحبة أبنائها، وتومي يبدأ في إدمان الكحول وعدم القدرة على الاستغناء عنه، حتى أنه يظل يشرب ليل نهار، ويصل إلى اجتماع المدرسة ذات يوم غير قادر على المشي باتزان! ومارتن لا يصل إلى بيته في تلك الليلة ويعثر عليه جيرانه نائما في حديقة منزلهم مُصابا بجرح في وجهه بينما يده مُمسكة بقلادة مفاتيحة، ويراه ابنه المار بالمُصادفة ويصطحبه إلى المنزل ليتركه في الفراش.
إذن، فلقد كانت التجربة بالوصول إلى درجة أكبر من الكحول في الدم مُدمرة لهم جميعا؛ حتى أنه في اليوم التالي على الإفطار تقول أنيكا لمارتن غاضبة: ما الذي يحدث يا مارتن؟ لم أعد أعرفك. ليرد: لم أعد أعرفك أيضا مُنذ وقت طويل، نحن لم نعد نتحدث، عشر دقائق في إجازة، وبعدها تذهبين مرة أخرى. فتقول: لقد كنت تبتعد عني مُنذ سنوات، لا أستطيع أن أبالي إذا ما كنت تشرب مع أصدقائك، هذا ليس المغزى؛ فهذا البلد بأكمله يشرب مثل المجانين على أي حال، ألا ترى أن مُشكلتنا



هي أنك لست حاضرا دائما؟ أنت غير مرئي على الإطلاق، وعندما تستمتع يكون ذلك مع شخص آخر سواي. هنا يتأملها مارتن ليسألها: هل تستمتعين مع شخص آخر غيري؟ لترد مُترددة: لم أستطع فقط أن.. لم أستطع أن أجلس هنا وأنتظرك. ليثور مارتن ثورة عاتية حينما يعرف أنها خانته مع غيره من الرجال قائلا: لا تجلسي هنا وتنتظريني، اخرجي فحسب، اخرجي من هنا!

إذن، فلقد وصلت حياتهما إلى الصدع الكامل ببحثها عن رجل سواه للاستمتاع معه، رغم أننا نتذكر في بداية الفيلم بأنه لم يحاول البحث عن أي علاقة جانبية باعتبارها أم أولاده، ومن رعت أباه، فضلا عن إخلاصه لها في وعودهما التي أخذاها على بعضهما البعض. هنا تكمن المأساة التي وصل إليها مارتن باكتشافه لخيانة أنيكا له.

حينما يصل تومي إلى اجتماع المدرسة في حالة بالغة من السُكر حتى أنه يكون غير قادر على التوازن يأخذه مارتن إلى منزله، ويقوم بترتيبه مُنتظرا إياه حتى يفيق، ولما يحاول تومي تناول المزيد من الكحول يمنعه مارتن مُخبرا إياه بأن المدرسة قد استبعدته من العمل فيها، وأنه عليه التوقف عن تناول الكحول نهائيا، لكن تومي يستمر فيما بعد في تناوله اليومي حتى يفقد حياته!

إن الكارثة الحقيقية أن الأصدقاء باتوا اتكاليين في حياتهم على تأثير الكحول، أي أنهم قد رأوا فيه الحل السحري الذي من المُمكن له أن يحل لهم كل مشاكل حياتهم، ويكسبهم الكثير من التوازن، وهو ما نراه حينما يرى بيتر أحد الطلاب جالسا في أحد الأركان بالمدرسة بينما يبدو عليه الكثير من القلق وقد انسالت دموعه. يظن بيتر أن الأمر مُتعلق بتجربة عاطفية، لكن الطالب يؤكد له أن الأمر يتعلق بقلقه من الامتحان، وأنه يخشى الرسوب وعدم الالتحاق بالجامعة رغم أنه يذاكر دروسه، لكنه لا يشعر بأي شيء من التركيز. هنا ينصحه بيتر نصيحة فيه الكثير من الجنون حينما يطلب منه تناول كأس أو كأسين من الكحول قبل الاختبار؛ لاكتساب المزيد من الثقة بالنفس، أي أن المُدرس هنا ينصح الطالب بتناول الكحول وهو أمر خطير!

لذلك حينما يدخل الطالب إلى الامتحان ويلاحظ بيتر أنه يشعر بالاضطراب يأخذه في أحد الأركان مُقدما إليه زجاجة من الفودكا طالبا منه تناول جرعتين منها، ثم العودة إلى الاختبار، بل يضع له الفودكا أمامه في زجاجة مياه معدنية، وحينما يلاحظ تشتته يطلب منه تناول الماء الذي أمامه- الفودكا- ليستعيد أفكاره، لكن المُفاجأة الحقيقية أن الطالب بالفعل قد زال من نفسه تأثير القلق، وبات مُتماسكا، وبدأ يجيب على الأسئلة بثقة كبيرة، حتى أن الامتحان نفسه كان في مفهوم القلق؛ فيجيب: يوضح مفهوم القلق لدى كيركجارد كيف يتعامل الإنسان مع مفهوم الفشل، يجب أن تقبل نفسك على

أنك غير معصوم؛ من أجل حب الآخرين والحياة. وحينما يسأله بيتر: هل يمكنك أن تعطينا مثالا؟ يرد: نعم، أنا نفسي قد فشلت.
إن تركيز المُخرج في هذا المشهد على مفهوم الفشل والقلق لم يأت اعتباطا، بل قدمه المُخرج عن عمدية للتأكيد على أن الحياة تحتمل دائما الفشل في أي شيء، وكل شيء، لكن ليس معنى الفشل أننا سنظل طوال حياتنا فاشلين، بل لا بد لنا من تقبل فكرة الفشل في حد ذاتها؛ من أجل حب الحياة وتقبلها، وحينها سنقوم بالمحاولة مرة أخرى، وهي المحاولة التي لا بد لها أن تؤدي إلى نجاحنا بعد هذا الفشل. وهو ما أراده المُخرج من حياة الأصدقاء الأربعة، أي أنه يعني أن فشلهم السابق في حياتهم لا يعني استمراريته، بل لا بد من قبوله للاستمرار فيما هو أفضل.
يحاول مارتن إعادة العلاقة مع زوجته مرة أخرى بعد الصدع الكبير الذي حدث فيها ومعرفته بخيانتها له، لكنها ترفض الأمر تاركة إياه. يموت تومي بعد إدمانه للكحول ويجتمع الأصدقاء الثلاثة في أحد البارات من أجل شرب نخبه، ويبدأون بالفعل في السُكر، حينها تصل إلى مارتن رسالة من زوجته تخبره فيها بأنها تشتاق إليه، لكنه- على غير المتوقع- يتأمل الرسالة بلا مُبالاة، ولما يرى الأصدقاء الثلاثة طلاب مدرستهم يحتفلون بتخرجهم خارج البار متناولين الكثير من الكحول؛ يخرجون للشارع من أجل مُشاركتهم، ويهمل مارتن رسالة أنيكا تماما، وكأنه قد اتخذ القرار ببدء حياة جديدة بعيدا عنها.
ينتهي الفيلم على مشهد الطلاب المُحتفلين بشرب كميات كبيرة من الكحول بينما يشاركهم المُدرسون الثلاثة في تناول المزيد منه. يعود مارتن إلى بهجته وسعادته، وإقباله على الحياة، فنراه يرقص بعد مُدة طويلة من التوقف عن الرقص، ليقفز في نهاية الأمر في الهواء راغبا في السقوط في مياه البحيرة، لكن المُخرج يعمل على تثبيت الصورة على مشهده القافز في الهواء فاردا جناحيه وكأنه يطير بحرية.
إن الفيلم الدانماركي جولة أخرى، للمُخرج توماس فينتربيرج فيلم ينتصر للحياة وجمالها، والرغبة في الإقبال عليها والاستمتاع بها، فيلم يؤكد أن الحياة لا يمكن لها التوقف؛ لذلك لا بد لنا من حبها قدر الإمكان، وهو ما يجعل مارتن يلقي بكل شيء خلف ظهره؛ ليقوم بالرقص والابتهاج بكل حيوية في النهاية. إن حب الحياة الذي يرغب المُخرج في إيصاله لنا يتضح من إهدائه الفيلم بعد انتهائه إلى ابنته إيدا، التي كان من المُفترض أن تقوم بالتمثيل في الفيلم، لكنها ماتت بعد خمس أيام من بدء التصوير، حتى أنه قام بالتصوير داخل مدرستها!
صحيح أن المُخرج أراد الوصول بنا إلى معنى حب الحياة من خلال نسبة الكحول في الدم بانيا فيلمه على فرضية شائكة شديدة الخطورة، وصحيح أن الأصدقاء الأربعة حينما بدأوا تجربتهم لم ينتبهوا إلى تقدمهم في العمر ومدى مقدرة أجسادهم في مثل هذا السن على الاحتمال، لكنه أكد أن الحياة دائما جميلة، ومن المُمكن مُمارستها من خلال العديد من الطرق، كما يمكن دائما أن نقوم بتدارك جميع أخطائنا في الوقت المُناسب، لأنه ليس معنى الخطأ أو الفشل انتهاء هذه الحياة. كما لا يمكن تجاهل تناول المُخرج الموضوع الكحولي بحيادية تامة لا علاقة له بالإدانة الأخلاقية، بل تناوله بشكل يكاد يقرب من التفلسف والحيادية التامة رغم آثاره المُدمرة على أحد الأصدقاء، كما لم يجنح إلى توقف الآخرين عن تناول الكحول بعد موت صديقهم، بل جعلهم يستمرون في تناوله حتى نهاية الأمر للاستمتاع بمفعوله السحري عليهم.
إن أهم ما في فيلم جولة أخرى هو أداء المُمثل الدانماركي مادس ميكلسن، صحيح أن باقي المُمثلين كان أداءهم مُقنعا، وشديد الإحكام، لكن ميكلسن- الذي ركز عليه الفيلم- يُعد أسطورة في فن الأداء التمثيلي، وهو ما رأيناه من قبل مع نفس المُخرج في فيلمه السابق The Hunt الصيد 2012م، حيث قام ميكلسن أيضا بدور مُدرس تتهمه إحدى الطفلات من خلال خيالها باعتدائه الجنسي عليها. إن أداء ميكلسن، ومقدرته على التعبير بكل دقة عما يعتمل في نفس الشخصية لا يمكن الاختلاف عليه حتى أنك تظل مشدودا إلى ملامح وجهه وتعبيريتها لمُدة طويلة لا يمكن لها أن تزول من ذهنك لفترة كبيرة، ولعل وجه المُمثل المنحوت نحتا؛ حتى أنك تظنه أحد التماثيل الفنية الموضوعة على قاعدتها ساعده كثيرا في أدائه التمثيلي.
لكن لا يفوتنا أيضا التصوير الجيد للمصور النرويجي sturla brandth grøvlen ستورلا براندث جروفلين الذي أكسب الفيلم الكثير من الأهمية والبهجة والتعبيرية لا سيما مشهد النهاية الذي نرى فيه مارتن يقوم بالرقص المُبهج أثناء سُكره وتناوله للمزيد من الكحول بابتهاج وإقبال على الحياة.



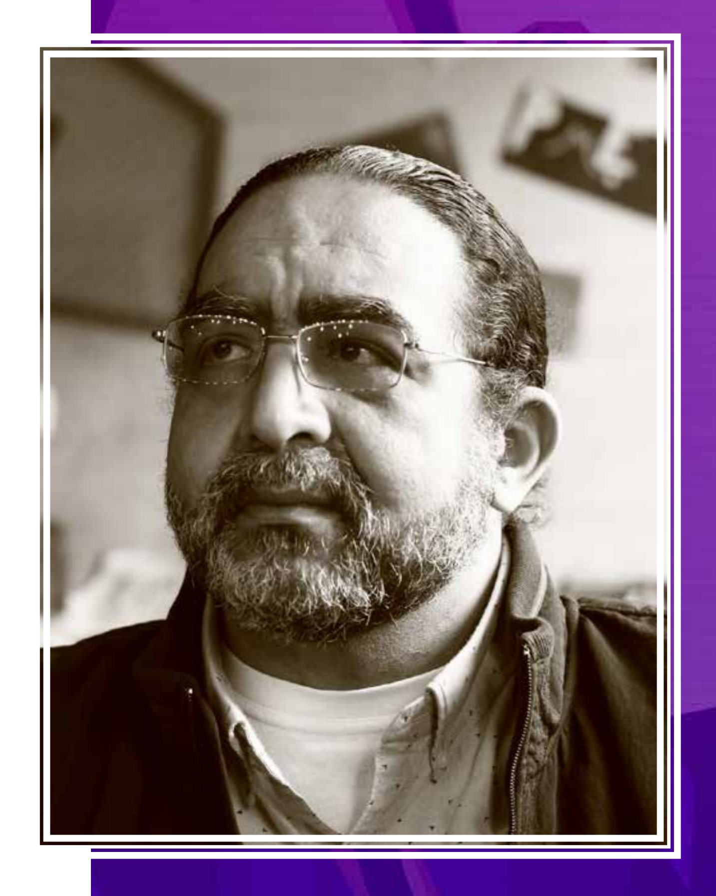


ACADEMY AWARD WINNER



كوميكس

الكوميكس والفضائيون



ياسر عبد القوي

مصر

هناك دائما فضائيون في الكوميكس، واحد من أقدم وأهم شخصيات الكوميكس "سوبر مان"، الرجل الحديدي نفسه، هو كائن فضائي بغض النظر عن ملامحه البشرية، من المُستحيل تقريبا حصر عدد الفضائيين الذين ظهروا في مجلات الكوميكس وروايات الجرافيك، من أفراد يتخفون وسط البشر، أو يلعبون دور الأبطال أو الأشرار الخارقين، إلى حضارات فضائية كاملة تتورط بشكل أو بآخر في علاقة مع البشر، ربما الفضائيون هم نُسختنا الحديثة من الجن والشياطين والكائنات الخرافية التي عرفتها الحضارات الحديثة، طبعا ما زال هؤلاء يحتلون موقعا رئيسا بساحة الكوميكس، إلا أننا أضفنا نسختنا الخاصة، كائنات خرافية تنتمي لعصر الفضاء والتفجيرات النووية والفيزياء الكمية، والذكاء الصناعي...إلخ.

من كل العناصر التي نحتار في أيها نعرف به حضارة ما بعد طاقة البخار، إلا أن الفضائيين ليسوا فقط نسختنا الحديثة من الكائنات الأسطورية، بل هم أحيانا كثيرة "نحن"، هم كثيرا ما يلعبون دورنا نحن البشر، يعيدون إنتاج أفعال قمنا بها عبر تاريخنا، وربما ما زلنا نقوم بها، نحن نستخدمهم كصورة بديلة لنا، سطح نعكس عليه تاريخنا أو وعينا به، نعكس عليه واقعنا الحالي، ومخاوفنا المُستقبلية، تماما كما كانت الكائنات الخرافية القديمة انعكاسا لصورتنا ومخاوفنا، واحدة من أهم العقد الروائية هي "غزو الفضائيين"، منذ كتب "إتش جي ويلز" رائعته "حرب العوالم" عام 1897م، وفكرة الغزاة القادمون من عالم آخر تحتل موقعا فريدا في أدب الخيال العلمي، وبالطبع في الكوميكس، أحيانا أتساءل: إذا ما كانت رواية "إتش جي ويلز" هي محاولة منه لاستعراض شناعة وقسوة فكرة "الغزو والاستعمار" في بلد كان وقتها أكبر امبراطورية استعمارية عرفتها البشرية!

تلك الأعمال الأدبية والفنية التي تتحدث عن غزو الفضائيين للأرض، هل تتأمل في ماضينا، حينما مارست أغلبية شعوب الأرض فكرة الاستعمار،

PORT OF EARTH

179° 56' 39.4' X 0° 2' 46.2

ZACK KAPLAN | ANDREA MUTTI | VLADIMIR POPOV

ESA
EARTH SECURITY AGENCY

WARNING

REPORT A SIGHTING

ALIEN VISITORS MAY NOT UNDERSTAND HUMAN FORMS OF COMMUNICATION. DO NOT INTERACT WITH THEM. IT MAY LEAD TO DEADLY SITUATIONS. IF YOU SEE AN ALIEN VISITOR, RESPECT THEIR RIGHTS AND CONTACT THE ESA FOR THEIR SAFE RETURN TO PORT.

IS PLANETARY OCCUPATION A NORMAL, ACCEPTED COST FOR A GOOD CONSORTIUM PARTNER?
ROGORO?
...
CARE TO COMMENT, ROGORO?

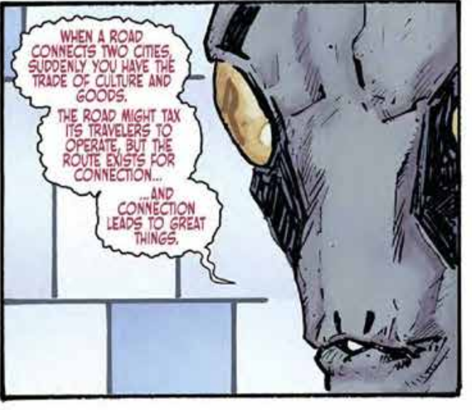














وبطشت بشعوب أقل منها تطورا تكنولوجيا أو معرفة بأدوات القتل والدمار، وأبادتهم أو استعبدتهم لاستخلاص خيرات أراضيهم، أم تعكس خوفنا من المُستقبل، حيث حضارتنا الصناعية الرأسمالية الحديثة نفسها تتعامل مع كوكبنا كأنه كوكب غريب ونحن غزاته الذين يهدفون لاستخلاص أكبر قدر مُمكن من موارده من دون أي اهتمام بتأثير ذلك على بيئته أو سكانه المحليين- الحيوانات في حالة الأرض- المُثير للتأمل أنه ورغم انتشار وازدهار الأعمال الفنية والأدبية التي تدور حول غزو فضائي للأرض، فعلميا لا يوجد ما يبرر أي غزو فضائي لكوكبنا، فالحقيقة نحن لا نمتلك أي موارد خاصة أو نادرة، وكل مورد طبيعي يمكننا تخيل طمع غزاة فضائيين فيه، هو يتوفر بكميات وفيرة عبر الكون كله، حتى المياه هي متوفرة في الكون كله، ويعتبر جزيء الماء واحد من أكثر الجزيئات توفرا بالكون، الذي تتناثر به سحابات عملاقة من الماء وكتل هائلة من الجليد، وماذا عن البحث عن كوكب صالح للحياة؟

تخيل حضارة يمكنها بناء مركبات فضائية ضخمة ومتطورة لدرجة السفر لسنوات ضوئية عبر الفضاء حاملة ملايين الأفراد، ألا تمتلك التطور التكنولوجي الكافي لتحويل أي كوكب بالمجرة لكوكب يتوافق مع احتياجاتها البيئية، بدلا من غزو كوكب مُزدحم بكائنات عاقلة لا تتوقف عن تدمير بيئته؟ غالبا أنه لا يوجد مُبرر أو سبب مُقنع ليغزو الفضائيون الأرض، ويشنون الحرب على سُكانها، على الأقل ليس بسبب الطمع في موارده الطبيعية أو رغبة في استعماره، إلا أن هذه نقطة ضعف في الحبكة الدرامية لا تقع فيها كل الأعمال الأدبية عن- غزو الفضائيين- اخترت مُقارنة ثلاث روايات جرافيكس تدور حول التفاعل ما بين البشر والفضائيين من دون أن تقع في فخ استسهال إحداث غزو فضائي لسبب غير واضح أو مُقنع، الروايات الثلاث هي:

-1 مرفأ الأرض Port Of Earth بدأت في الصدور كسلسلة شهرية عن دار Image Comics بداية من عام 2017م في 12 حلقة، من تأليف كاتب الكوميكس الشاب: زاك كابلان ZACK KAPLAN، ورسوم: أندريا موتي Andrea Mutti.

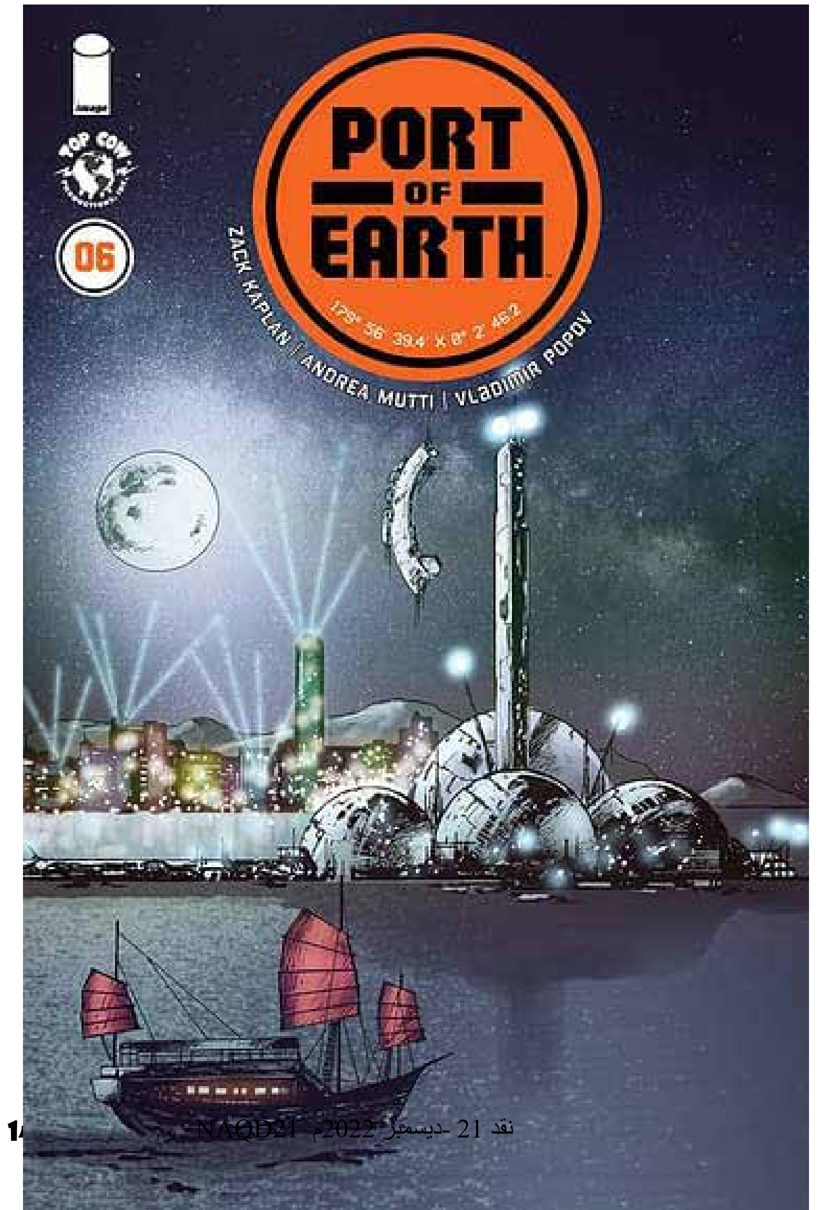
-2 أغنية النسيان Oblivion song، بدأ نشرها عن دار Image Comics كسلسلة شهرية بداية من مارس 2018م، في 36 جزءا استمرت بالصدور حتى فبراير 2021م، ونُشرت في 6 مُجلدات يحتوي كل مُجلد على 6 حلقات، وطبعة أخرى كثلاثة أجزاء يحتوي كل جزء 12 حلقة، من تأليف: روبرت كيركمان Robert Kirkman، ورسوم: ليرنزو دى فليتشي Lorenzo de Felici.

-3 عصر النهضة Renaissance، نشرتها- ككتاب رقمي- Europe Comics، وهي مُؤسسة أوروبية تهدف للحفاظ على تراث الكوميكس الأوروبي وترجمته للإنجليزية ونشره مطبوعا أو رقميا بدعم من الاتحاد الأوروبي، نُشرت في 4 مجلدات بداية من يناير 2022م، من تأليف كاتب الكوميكس الفرنسي المُخضرم: فريد دوفال Europe Comics، ورسوم الفنان الفرنسي الذي

PORT OF EARTH™

ZACK KAPLAN | ANDREA MUTTI | VLADIMIR POPOV

179° 56' 39.4' X 0° 2' 46.2

















ينشر تحت الاسم المستعار Emem.

كل من الروايات الثلاث تبنت زاوية مُختلفة "لغزو الفضائيين"، وقدمت مُعالجة أدبية وفنية مُختلفة، في الأولى "مرفأ الأرض"، لا يصل الفضائيون كغزاة ولا كأصدقاء، بل كرجال أعمال يعرضون صفقة، مُمثلون لمُؤسسة اقتصادية تنشط عبر المجرة كلها، يأتون للأرض عارضين على سُكانها أن تتحول لمحطة للتزود بالوقود، فكما يبدو أن التكنولوجيا الأكثر انتشارا بالمجرة تعتمد استخدام "المياه" كوقود للمركبات الفضائية، وبما أن الأرض تتمتع بالكثير منها، فإن هذه المُؤسسة التي تعرف نفسها فقط باسم "التحالف الاقتصادي consortium" تعرض على الأرضيين شراكة اقتصادية مُربحة كمُقدمة لتعاون اقتصادي أكبر بلا حدود، على الأرض أن تتحول لمحطة تزويد بالوقود، هم سيزودون الأرض بالمعرفة العلمية لكيفية بناء مرفأ وسط المُحيط، وسيقومون بإدارته، بينما يكتفي الأرضيون بجني الأرباح والتمتع بخيرات التفوق التكنولوجي للأجناس الفضائية المُنخرطة في التحالف الاقتصادي.

يبدو الأمر بسيطا وسهلا، لكن يتعقد مع الوقت؛ فمحطة تزويد الوقود تحوي منطقة انتظار واستجمام لركابها، وبعضهم عدواني، بل وحتى مُفترس، يرى في البشر فرائس مرغوبة، تقع هجمات على المُدن البشرية، ويسقط العشرات، بل والمئات من الضحايا البشرية، يوافق الفضائيون على أن يكون البشر وكالة أمنية خاصة لحماية الأرض من أي تجاوز يقدم عليه زوار المحطة، لكن التجاوزات تستمر، وتتعقد الأمور، ويزداد الضغط على الوكالة الأمنية الأرضية للسماح للاتحاد التجاري بجلب "خبراء عسكريين"؛ للمُساعدة في حماية "عملاء المحطة"، فهم لا يهتمون سوى باستمرار العمل، ويرون الضحايا من البشر كثمن مقبول، بل وبخس للتعاون الاقتصادي القائم. تزداد الأمور تعقيدا مرة أخرى بظهور حركة مقاومة بشرية لوجود محطة الوقود الفضائية، وتقع عدة عمليات إرهابية يُتهم فيها زوار المحطة من خارج الأرض، ثم يظهر أن المحطة شديدة التسامح مع نوع البضائع التي تنقلها المركبات الفضائية التي تقف للتزود بالوقود منها، حتى وإن كانت "عبيدا" منقولين من كوكب تعاون مع التحالف التجاري فيما مضى وانتهى به الأمر مُستعمرا ومُستعبدا، وهو المصير الذي يبدو كأن الأرض سائرة إليه، تبدأ كل حلقة وتنتهي، بلقاء تلفزيوني مع مُمثل رسمي للتحالف التجاري، يقدم نفسه باسم "روجوجو"، نموذج لرجل العلاقات العامة، زلق اللسان، ملتوى الحجة، مُتهرب بمرونة من الأسئلة الحرجة، دراميا يعمل هذا اللقاء التلفزيوني كمُؤطر للأحداث ومُعلق عليها، في الكادر الأخير من الحلقة



الأخيرة، وبعد وصول العلاقات يجيب "روجوجو": أنا آسف للقول بأنه كذلك. هذه القصة تبدو كصدى للتجارب الاستعمارية التي عرفتها بلدان عديدة في آسيا وإفريقيا والأمريكتين، تصل سُفن غريبة، تقترح تعاونا تجاريا مُربحا، تقيم مُخازن ساحلية وميناء، تتحول بسرعة لقلعة مُسلحة، ثم مدينة مُحصنة، وقبل أن ينتبه المحليون، يصبحون وقد تحولوا لمُستعمرة باسم التبادل التجاري والمنفعة الاقتصادية، القصة تدور في منطقة الجاسوسية والبوليسية، من دون عنف ملحمي أو صدام مُباشر، فقط تخبط السُلطات الأرضية في شبكة العنكبوت التي ينسجها التحالف الاقتصادي، واللهجة المُداهنة الناعمة لمسؤوليه، التي تتحول مع الوقت للصرامة والتهديد الصريحين، صحيح أننا لا نرى الغزو يقع، لكن التنبؤ به مشؤوم ويكاد أن يكون حتميا.

اختار أندريه موتي أن تكون رسومه أقرب للرسوم التخطيطية "الاسكتشات"، تصميم الفضائيين لم يأتِ أصيلا أو مُبتكرا، ولم يخرج عن المألوف والمتداول من قبل، أقرب لتصميمات الكائنات الفضائية في كارتون Men In Black الذي عرض ما بين عامي 2001-1997م، في رأيي استحقت القصة اهتماما فنيا أعلى، وتصميما أكثر إبداعية ليتوافق مع قوة طرح القصة نفسها، لا أقول: إن الرسوم كانت سيئة، إلا أنها كانت أقل مما تستحق القصة نفسها.

في رواية "أغنية النسيان"، الوضع معكوس، فالبشر هم من يغزون عالم الفضائيين، لا العكس، لا يغزونه عن قصد في الحقيقة؛ فنتيجة لتجربة علمية تخرج عن مسارها، يختفي جزء كبير من مدينة "فيلادلفيا" الأمريكية، بـ300 ألف نسمة من سكانه، ويحل محله جزء من عالم غريب، التجربة نجحت في اختراق البُعد ما بين كوكب الأرض وما بين كوكب آخر، لعشر سنوات يحاول "ناثان كول" إنقاذ أكبر عدد مُمكن من هؤلاء المنفيين عن الأرض في عالم غريب مسكون بوحوش ومفترسات، وحتى نباتات أكلة للحوم، تفوق أي خيال كابوسي، عبر جهاز خاص









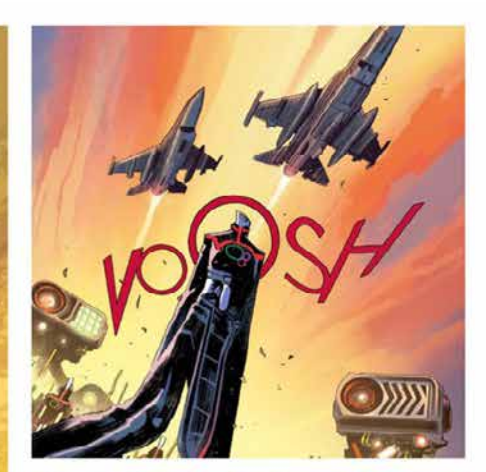


يتيح له الانتقال ما بين البُعد "الأرضي، وما بين البُعد الآخر الذي يطلقون عليه اسم "النسيان".

يصل به هوسه بتنفيذ مهمة الإنقاذ لحد إجبار هؤلاء البشر المعزولين مُنذ عقد كامل في عالم كابوسي على العودة للأرض، بينما تحاول الحكومة قطع التمويل عن الوكالة التي يعمل لصالحها بدعوى أنه لم يبين من يمكن إنقاذه بعد كل تلك السنوات، لكنه يستمر في مهمته، نكتشف مع الوقت دافعيه لذلك، الأول: أنه كان أحد العلماء الذين أجروا التجربة المُتسببة في الانتقال عبر الأبعاد، والثاني: أن أخاه الوحيد هو أحد من انتقلوا للبُعد الآخر رغما عنه، وهو لم يستطع إنقاذه بعد، كل مرة يعود من رحلة إنقاذ يتجه لنصب تذكاري هائل حفرت عليه أسماء المُختفين، ليكشط اسم من أنقذهم، يبدو كصارخ وحيد في البرية، برية كوكب آخر، يقع في بُعد آخر، لكن الحقيقة أن كثيرين ممن احتجزوا بالناحية الأخرى، لا يريدون العودة؛ فقد بنوا حياة لهم في بقايا مباني المدينة التي انتقلت للبُعد الآخر، وتفهموا عالم Oblivion، وتعايشوا معه، ووجدوا فيه سلاما وراحة لم يجدوها على الأرض ووسط مُجتمعها المتطور سريع الإيقاع، تبدو العقدة بسيطة، لكنها تنتقل لمستوى مُختلف حينما نكتشف أن جهات عديدة رسمية وخاصة، تقوم في الخفاء بنهب ثروات عالم Oblivion مُحققة مكاسب اقتصادية هائلة، لكن عالم Oblivion لا يفتقر للمُدافعين عنه، بل هو مسكون بكائنات عاقلة متطورة تكنولوجيا، تعيش في مُجتمع بطبيعة إقطاعية، هنا تركز الرواية أكثر على الفضائيين، شخصياتهم، الصراعات السياسية والاجتماعية بينهم، انشقاقهم لفريقين، أقلية تحاول التعايش والتعاون مع البشر، وأغلبية مُعسكرة الطبية تقر لا تدمير البشر على كوكبهم فقط، بل وغزو الأرض واستعمارها هربا من تفشي لكائن طفيلي يدمر كوكبهم ويكاد أن يبيدهم بينما يتحصنون في مُدن قليلة ضيقة المساحة.

التعبير عن مواقف الشخصيات الفضائية فنيا لم يكن بالأمر السهل؛ فعلى عكس كل ما صمم من فضائيين، يختار الرسام: ليرنزو دى فليتشي أن يجعلهم بلا وجوه، بل تقريبا بلا رؤوس، بل مُجرد كرات جوفاء تتلاشى مع الزمن، فبينما يتمتع صغار السن بكرات جوفاء كاملة الاستدارة، فإنهم يفقدون أجزاء منها بالتقدم في العمر، حتى تكاد تختفي تماما في المُسنين، تاركة مُجرد عنق بلا رأس، لكن تلك ليست رؤوسا حقيقية، فحواسهم تقبع في أماكن أخرى من أجسادهم، تلك فكرة تصميمية مُبتكرة أصيلة ومُدهشة، الرسوم ديناميكية الخطوط تليق بعرض عالم غريب وكابوسي، مع ميل إلى تبسيط العناصر وملامح الوجوه والأجساد، يتوازن مع التعقيد الكبير في تصميم الكادرات والحرص على الإحساس الدائم بالحركة والديناميكية، في الرواية الفضائيون شخوص حقيقية، لها بُعد درامي وقصص خاصة بها، وليست مُجرد نماذج ستاتيكية يمكن إلقاء المشاعر والأفعال البشرية عليها.

الرواية الثالثة هي رواية أوروبية تختار تناولا مُختلفا تماما، هي تبدأ بباريس في المُستقبل القريب، العالم انهار بيئيا، نهر السين يغرق المدينة، بينما أصبح برج إيفل مُعتصما للاجئين من المدينة الغارقة، التي يضربها وباء جديد، الولايات المُتحدة تتمزق سياسيا، بينما تخوض الولايات الشمالية حربا ضد تكساس الانفصالية، وتحرق حقول نفطها، الانهيار البيئي والحروب يكتسحان العالم كله، تخوض تلك الحروب الدموية آلات عملاقة مُسيّرة بالذكاء الصناعي، تبدو وكأنما تتحرك وتختار معاركها وأهداف عدوانها باستقلالية عن أي تدخل أو نفوذ بشري، وسط تلك الكوارث المُتراكمة بعضها فوق بعض، والتي يبدو أنها تجعل من انقراض البشر شيئا حتميا، تصل آلاف المركبات الفضائية وتبدأ فورا في معاونة









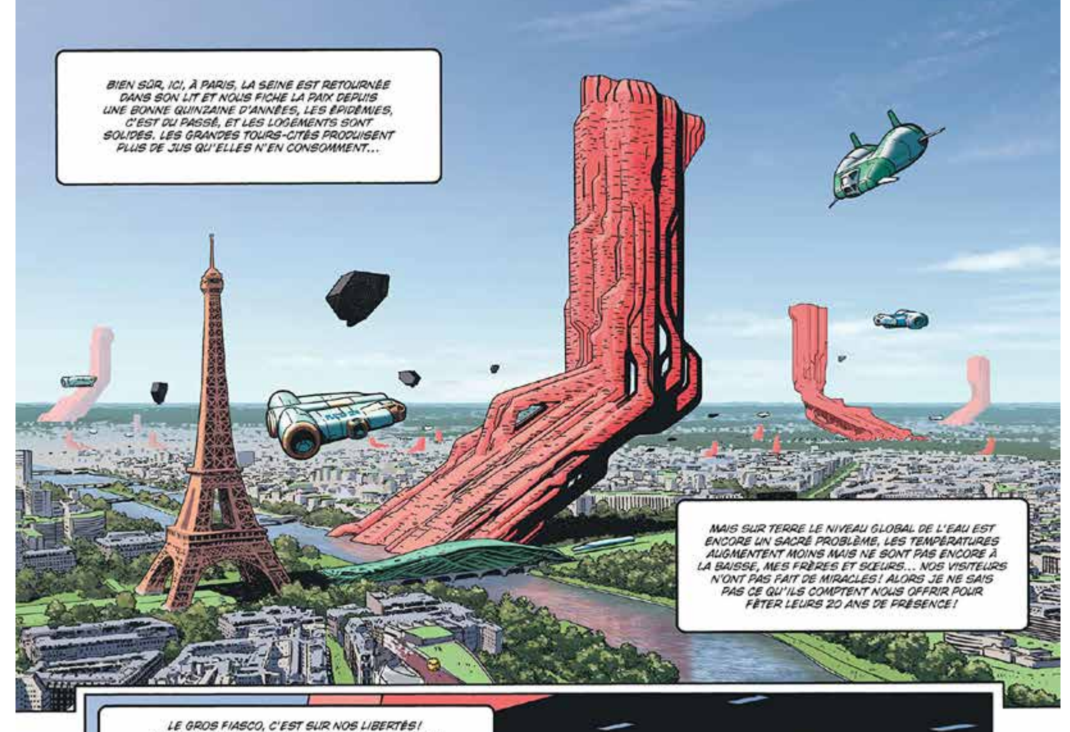


البشر، هذا ليس غزوا، بل تدخل للإنقاذ اتخذه تحالف كوني بين كواكب عديدة، لإنقاذ كوكب الأرض وسكانه، باعتبارهم كائنات عاقلة- كما هو المُفترض على الأقل- ويرد البشر بالعدوان ضد ما يرونه غزوا فضائيا- خصوصا بتكساس طبعا- مما يتسبب في خسائر كبيرة بأرواح الزوار القادمين من وراء النجوم.

لكن القصة ليست قصة البشر، حيث تلعب الشخصيات البشرية أدورا ثانوية في الرواية، الرواية هي عن "سوان" و"ساتي"، الزوجان الشابان القادمان من كوكب "ناكان"، واللذان التحقا بالبعثة إلى الأرض فور زفافهما، يعيشان على الأرض لمُدة عشرين عاما، هي طبيبة وهو ضابط عسكري، نجحت البعثة في إنقاذ الأرض من الكارثة البيئية، أغلبية المُجتمعات البشرية أصبحت تقبل وجود الأجناس الفضائية وسطها، وتتعاون معهم، بينما اختار آخرون الانسحاب لمُعتزلات بشرية صرفة، مُحرمة على الفضائيين، يحاول الشابان الفضائيان، التفاعل مع البشر، فهمهم، التصادق معهم، رؤية إذا ما كانت البشرية مُستعدة لتجاوز بدائيتها للالتحاق بمُجتمع المجرة من الكائنات العاقلة المتطورة، هل يمكن للبشر تجاوز مخاوفهم البدائية وغريزتهم الرافضة للأغراب؟ في نفس الوقت التحالف الفضائي هو كيان سُلطوي، يشبه حلفا بين دول مُختلفة، تتقاسمه الصراعات السياسية والأجندات المُختلفة والخفية، ويعاني من نفاذ صبر مسؤوليه، وقلقهم بخصوص تضخم ميزانية البعثة للأرض لدرجة تُهدد من استقراره الاقتصادي، وتدفع عدة أعضاء بالحلف لمحاولة الخروج منه وإنهاء البعثة، وترك البشر لمصيرهم، الرواية تتعمق في المشاعر البشرية، وتطرح أسئلة قديمة لا نمتلك إجابة عنها: لمَ يكذب البشر؟ لمَ هم عنيفون لهذه الدرجة؟ هل للبشرية أمل في تجاوز غريزتها الحيوانية؟ لكن تلك الأسئلة تبدو عبثية في مواجهة أن التحالف الفضائي هو واقع في فخ غرائز

السُلطة والاقتصاد والصراعات السياسية، وكيف تتفاعل تلك مع مثيلتها على الأرض، رواية مُمتعة وعميقة فعلا، اختار Emem أسلوب الستينيات الكلاسيكي في الرسوم، طبعا مع الفارق الذي خلقته تقنيات التلوين الرقمية، موهبته في التصميم المعماري أضافت بُعدا مُبتكرا وأصيلا عبر بنائه عالما من المباني والمركبات الفضائية والأرضية، لا يشبه شيئا آخر.

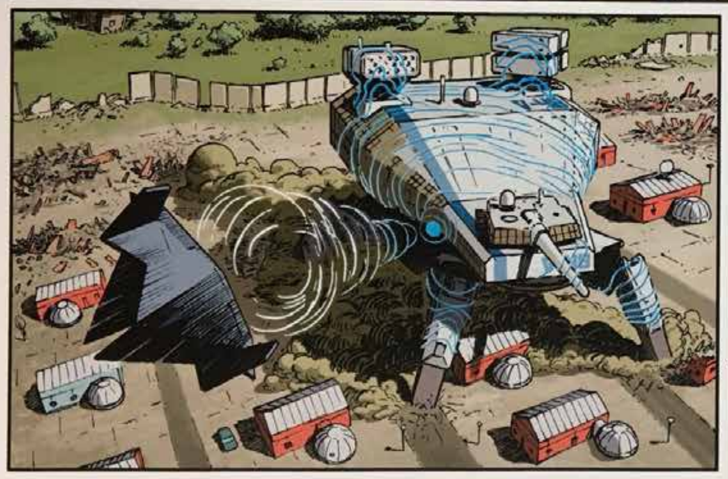
ثلاث روايات، تتعامل مع فكرة الغزو الفضائي للأرض، بزوايا مُختلفة، تظهر إلى أي مدى يمكن اكتشاف وتقديم زوايا مُعالجة جديدة وطازجة لفكرة أدبية تبدو وكأنما استُهلكت إبداعيا.













F. DUVAL EMEM F. BLANCHARD

RENAISSANCE

3 / PERMAFROST





فن تشكيلي

ذلك الفن بقلب رائعة بروست



جاكي والزشلاجر / بريطانيا



ترجمته عن الإنجليزية:

كريمة الشريف
مصر

معرض للفن بباريس يكتشف دور الرسم في الرواية البديعة للكاتب: ”البحث عن الزمن المفقود“.

قال بروست: ”إن كتابي لهو لوحة فنية“. إن وصف اللوحات والإشارات للصور الحقيقية والخيالية منسوجًا تقريبًا داخل كل صفحة من صفحات رواية ”الزمن المفقود“، ولكن لم يُقدر أي متحف للآن هذا الكم الهائل من الفن بها.

الآن، تم إطلاق حدث مُهم باسم ”مارسيل بروست“، صانع الفن، في المكتبة الوطنية بفرنسا لتخليد ذكرى وفاة الكاتب، وللكشف عن نصوصه وما حوت في طياتها من فنون بصرية. وتُعرف كتاباته ونصوصه من خلال أعماله وإصداراته ومخطوطاته الأولى التي تشمل مخطوط للجزء الأول من روايته ”الزمن المفقود“، ويحوي مُراسلات تحت اسم ”طريقة سوان“، والذي تحصلت عليه مُؤخراً دار ”بي إن إف“ حيث اشتمل على عدد ثمان صفحات بخط يد بروست مُراسلاً ”ماري شيكيفتش“ حيث يقول: ”سيدتي، تريدين أن تعرفي كيف أصبح حال السيدة سوان في كبرها، يمكنني أن أخبرك أنها صارت أكثر جمالاً“.

لكن يعود تكوين الرواية لعقود سابقة على ذلك، وهو مُرتبط بشكل قوي بدراسة بروست الطويلة للفن. وتظهر هذه الملامح الفنية من خلال اختيارات ”بي إن إف“ للوحات من متحف ”أورسيه“ حيث افتتحوه بتقديم لوحة للفنان الفرنسي ”جاك إميل بلانش“، والذي يحتوي على صورة لشاب رقيق شاحب الوجه في الواحد والعشرين من عمره، وتتعلق زهرة الأوركيد في عروة ثوبه. رأى ”بلانش“ أن اللوحة كئيبة رغم كونها نابضة بالحياة؛ فقد ارتدى مارسيل ثوبًا مُذيلاً، وقميصًا مُجعداً من الأمام، وانحرف شعره قليلاً وبدا وكأنه لا يستطيع التنفس وقد اكتست جفون عينيه اللامعتين بظلال داكنة نتيجة الأرق.

هناك مُذكرات بخط يد مارسيل تسمى الدفتر 12 تحتوي على رسوم وكتابات بخط اليد مُنذ عام 1909م، وتشير إلى أن بروست قد راقه كثيراً عمل ”بلانش“ والفتى

الرقيق الذي بدا وكأنه يطالع باريس بأكملها بعينيه اللامعتين اللوزيتين بلا تعبير مُحدد كبئر عميق فارغ. "يمر الوقت، وتأتي التعاسة، ويأتي المرض، ولكن ينظر المرء للوحة "بلانش"؛ ليجد أن بروست قد دبت فيه الحياة، واستعاد شبابه".

يقول ذلك كاتب سيرته "جان إيف تاديه"، حيث أصبحت اللوحة تمثل بروست كما هو في الرواية، فإن ذكريات اللوحات لا تموت ولا تفنى، بل تتغلغل في حياة الناس كلما مر بها العمر وتغيرت. وهكذا الحال مع "برجوت" عندما لم يدرك كيف خلده الفن حيث توفي قبل أن يرى لوحة "فيرمير" الشهيرة: "المشهد من دلفت" والذي كان مُلهما له وعرضت في معرض الفن الهولندي عام 1921م.

كذلك الحال في لوحة "هربرت روبرت" من القرن الثامن عشر، والتي مثلت كيف يمكن للماء أن يضرب السحب واسمها: "مشهد المنتزه ذو النافورة المائية." حيث يشير لها الراوي ويتذكر كيف علقت جدته نسخة منها في غرفة نومه؛ لتجعله يدرك طبقات الفن السميكة المُختلفة.

ترقص الخيول في غابة بولونيا كما يمكن للمرء أن يراهم في لوحات "كونستانتين جيز" حيث يستدعيها الراوي في فترة مُراهقته قائلاً: "إن حدودها محفورة في قلبي، حيث يلمح السيدة "سوان" وهي تركب العربة. يوجد لوحة أخرى كذلك وهي "دائرة شارع رويال" بريشة الفنان "جيمس تيسو"، ويظهر فيها مجموعة من الرجال المُنمقين في ملابسهم وهم جالسين وواقفين من حول سور رائع فخم المنظر، وقد خلدها بروست في روايته صفحة تلو الأخرى لتمثل وفاة السيدة "سوان"، حيث تمثل الصورة الضخمة مجموعة من رجال المُجتمع الفرنسي الراقين يطلون من شرفة كبيرة على قصر "الكونكورد" ليمثلوا مُجتمع باريس الراقي. وتشمل الصورة على عدد من الناس مثل الجنرال "فاليفيت" المتوحش، والمُوسيقار "غدموند دي بوليجناك"، و"تشارلز هاس" اليهودي الاجتماعي، ويصفها الراوي في الرواية بأنها تذكار حيث يقول للرجل المتوفي في الرواية: "سيخلد اسمك إن كنت واحداً ممن ظهروا في لوحة "تيسو" لشرفة شارع "رويال" حيث يمكن للناس أن يرونك تمثل شخصية "تشارلز سوان". وبذلك فلقد خلد بروست نسخته الخاصة من لوحة "تيسو" التي تعتبر واحدة من تلك اللوحات التي صنع بروست منها الفن عبر الفن.



يكشف المعرض كيف بدأ بروست الكتابة من خلال التعرف على أقلام الآخرين، وهم ليسوا الروائيين الفرنسيين بحسب، ولكن من خلال كتابات الكاتب الإنجليزي "جون راسكين"، حيث قام بروست بترجمة أعماله التي مثلت تشريحًا للعصر من خلال منظور الفن القوطي، حيث ركز في كتاباته على دور الفنان في المُجتمع. ويعرض المعرض ترجمة بروست لأعمال "راسكين" بدءًا من إنجيل الأمين عام 1884م الذي أرشده ليقوم بدراسات مُكثفة حول الكاتدرائية ذاتها، ومن ثم يعرضها في أعماله من خلال صورة "تشارلز مارفيل" للتماثيل التي تعانق أبواب الكاتدرائية، وبذلك تشير الكاتدرائية لمثال مُهم، وهو أن الكلمات



تعطي الخلود للأشياء تمامًا كإزميل الفنان! كما وجد الفن في واجهة الكاتدرائية؛ فقد رأى بروست الواجهة القوطية والشمس تشكلها للعديد من صور الذهب والنار، حيث أشار قبل أن يشرع في كتابة روايته: تخيل قلم الكاتب بينما يمكنه تجربة فكرته عشرين مرة أسفل أشعة الضوء المُتعددة ليمتلئ بشعوره بخلق شيئًا عميقًا قويًا، شاملاً وأصليًا كأحواض الزنابق الكثيرة في فناء الكاتدرائية.

لقد كان بروست يتوقع لروايته أن تكون ثورية كمجموعات لوحات "مونيه"، من حيث حجمها وتمكنها من ملاءمة الأزمان ووجهات النظر المُتغيرة بحيث تصبح كهيكل سيمفونية بنيت على لحظات عابرة للأزمنة. يحتوي المعرض كذلك على لوحة من القرن التاسع عشر "لجيوفاني بولديني" يظهر فيها رجل مُهندم يستلقي برقي على مقعد مُمسكًا بعصا وهو الشاعر المُلهم "روبرت دي مونتيسكويو" 1897م، حيث كان "مونتيسكويو" هو النموذج الذي استلهم منه بروست شخصية البارون "دي تشارلز" في روايته، والموجودة بمتحف "أورسيه"، حيث قدمت الانطباعية في الفن الحداثي الفرنسي لبروست الفرصة في تبني مفهوم الرواية الموضوعية، ويشير المصور والفنان "هيرفيه لوفاندوفسكي" إلى أن الطريقة الانطباعية قد ربطت بروست بقوة الحداثة العظيمة للفن الفرنسي؛ حيث ساعدت الانطباعية في دفعه نحو المفهوم الراديكالي للرواية المبنية على الانطباعية الموضوعية.

نجد كذلك لوحة المشهد الصباحي لكاتدرائية "نوتردام"، حيث يحيطها الضباب، ويتدرج اللون الوردي والفضي من حولها، وكذلك لوحة "مونيه" المُسماة :"حقل التوليب" حيث يغلب عليها اللون الأحمر للمساحات الشاسعة المزروعة؛ والتي كانت فيما سبق ملكًا لأسرة "بوليناك"، حيث تعرف عليها بروست عن قرب في زياراته آنذاك.

لقد ألهم هذا العالم الفني بروست فأحب سحره وشخوصه؛ كالتي تظهر في لوحات الفنانة "بيرت موريسو" مثل لوحة "الفتاة الشابة في ثوب الحفل الراقص" 1879م، ولوحة "جيوفاني بولديني"، "روبرت دي مونتيسكيو" 1897م، والتي يظهر فيها الشاب المثلي المُدلل الذي اتخذه بروست نموذجًا لشخصية البارون "دي تشارلز"، حيث يطابق وصفه للبارون ما جاء في اللوحة من مواصفات للشاب الذي يلقي بكتفيه للوراء بينما عقص شاربه لأعلى، وعلى وجهه أمارات اللامبالاة والاحتقار والقسوة.

لقد وجد بروست في هذا العالم الكثير من أصدقائه ذوي الحس الفني الراقي من



بين أحفاد الانطباعيين، ومنهم "إدوارد فويلارد"، الذي عبر عن الأرق من خلال تصويره الغريب للوسائد والحوائط والأغطية في لوحته: "النوم" لتمثل زمن الحرب المُحير، وتمثل شعوره بخصوصية البقاء بالداخل. هناك لوحات كذلك "لبول سيزار هيلو" مثل تلك التي تصور رجلاً مُلتحيًا ومُستلقيًا في فراشه بينما يغمض عينيه وتشير "لمارسيل بروست على فراش الموت" 1922م، وتعرض الدار لوحة رائعة أخرى "لبول هيلو" تُسمى "الأم والطفل"، وتصور زوجته بالقرب من فراش ابنه المريض، كما تبدو في قسم "قبلة المساء" حيث يتوق الطفل مارسيل لوالدته. لقد أعطى "هيلو" اسمه ومحل إقامته بمدينة "ويسلر" الكندية للرسام "إليستير" في رواية بروست، وعندما مات بروست في الثامن عشر من نوفمبر عام 1922م؛ استدعاه "هيلو" للحياة عندما رسم رائعته "بروست على فراش الموت" حيث عبر عنها الفنان قائلاً: "كم كان رائعًا عندئذٍ، لن تتخيل كم كان جميلاً، كيف كان جسده نحيلاً وكأنه لم يأكل لمُدة طويلة، وكيف ذبل كل رمز للحياة به!".

كالسيدة "سوان"، بقي بروست حيًا في لوحة "هيلو"، حيث ظل رائعًا وشابًا تمامًا كما قال عنه "فرانسوا مورياك": "إن الزمن الذي روضه بروست وهزمه لم يجرؤ حتى على لمسه"!



فن تشكيلي

تراتيل الجمال الأزلي

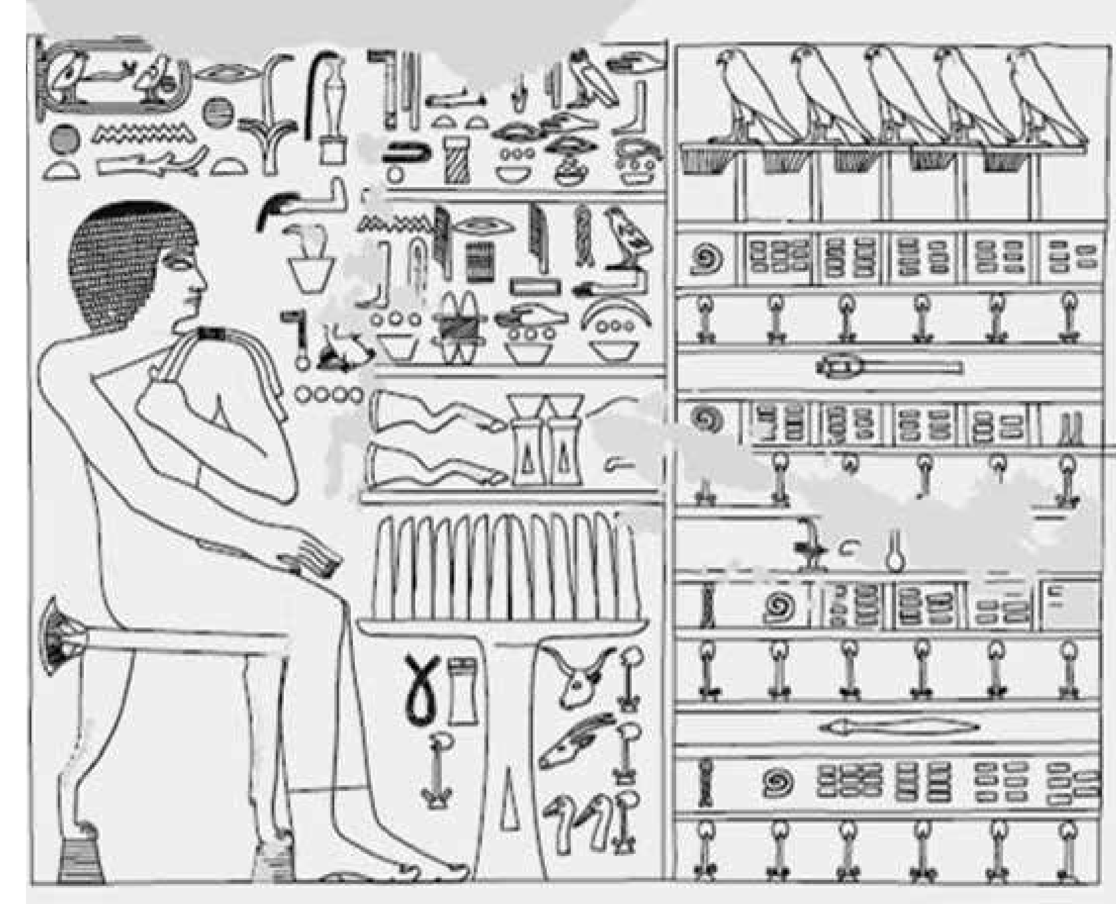


د. راوية الشافعي

مصر

رغم أن تبلور رؤية تصميمية مُتكاملة لسطوح فن النحت البارز والغائر والتصوير بدأ مُنذ نهايات عصر ما قبل الأسرات، إلا أن صيغ مُعالجة تلك المساحات قد اتخذت نهجها المُتعارف عليه بالأساس طبقاً للفن الجنائزي المصور على جدران المقابر، والذي قُسم إلى مساحات عرضية مُتتالية تصور مواقف من الحياة اليومية المُمتدة بعد الموت كما اعتقد المصري قديماً، وقد فضل الفنان الأسطح الخشبية لينة التشكيل، والجدران الحجرية المُعاندة لصروف الدهر والتي لم تستطع الرسوم الملونة على الأسطح الجصية مقاومته بذات الدرجة، حيث كانت رسوم المقابر ومنحوتاتها الجدارية في أول الأمر مُقتصرة على الحاكم، لكن مع ازدياد ثروات الأمراء وكبار رجال الدولة والموظفين امتدت تلك الفنون إلى جدران مقابر هؤلاء، وإن مالت إلى المزيد من التحرر بالموضوعات التي قلت بها مساحات الرسوم العقائدية لعالم ما بعد الموت بما ميز مساحاتها من تقسيم، وما شكّل عناصرها من وتيرات ونسب لتزداد مشاهد الحياة المُترفة التي تركزت بالأساس على رسوم مزارع وضياع هؤلاء الأثرياء بمساحات عرضية مُتتالية بديعة التفاصيل، متوازنة النسب، رقيقة الحس، مُجسداً لمحات من تلك العصور السحيقة بسجل مصور لواقع الحياة آنذاك.

فخطوط تلك الرسوم والمنحوتات الجدارية تمتاز بالحيوية والرقة والتناغم والتناسق، كما يلمح المُتأمل لها بدايات لفهم قواعد المنظور؛ حيث تتالي العناصر التي- ورغم هذا الفهم- لم تخرج من نطاق تقسيمات المساحات التصويرية أو من ثنائية الأبعاد بلغة تشكيلية بارعة لتفاصيل تتغنى بالحياة كالحلي المرسومة والمحفورة على الجدارن بتصميمات بديعة مُتكاملة العلاقات المتوافقة والحسناوات اللائي يرتدينه تنضح صياغة أجسادهن الرشيقة المتوافقة وتقسيم المساحات وملامحهن المُجسدة على جدران المقابر والمعابد بالرقة والحُسن في لمحة تشير إلى ما وصلت إليه تلك الحضارة من رغد العيش ورقي الحس الجمالي المُمتد لما هو



نموذج لمائدة القرابيين وما يتعلق بها من طقوس .
(رسم تخطيطي) . مقبرة خوفو نخت .
الدولة القديمة . من 2650 ق . م . – 2290 ق . م .

أبعد من اللحظة الفانية؛ إذ كان لجداريات الموائد الجنائزية بترتيلات صلواتها الدينية وأسلوب صياغة عناصرها البشرية سواء كانت بارزة أو غائرة أو ملونة نسق تصميمي شديد الخصوصية المُتسمة بتكامل العلاقات والنسب في منظومات تشكيلية مُتكاملة كما هو الحال بجدارية من مقبرة الأميرة "نفرتيات" عرضية المساحة المُستطيلة المُقسمة بتقابل تعامد مُستطيلي الركن العلوي المتوافقين وضلعي الشكل مع تعامد سفلي لنظيريهما المتوافقين بدورهما للركن المواجه. .

الحقيقة أن هذا النسق التصميمي يعكس نضوجا فكريا وحدة ذكاء في فهم النسب ومساحات الحجر الوردي التي حوت علوية تعامدها وتيرات مُتتابعة من كتابات دينية بحروفها المستوحاة من كائنات البيئة المصرية عبر تتالي حفر بارز شديد الرقة نادر اللمسات اللونية لذات الحرف بصف عرضي أصغر يعلوه تتالي آخر لحرف آخر وهكذا حتى نهاية المُستطيل الجانبي القائم المُتعامد وثنائية تقسيم نظيره الذي تشهد مساحتيه الأصغر نمطا ترديديا أكثر تحرراً تداخلت فيه المزيد من تنوع كائنات الأحرف بألوانها الدافئة المتوافقة وسطح الشكل الذي حكم تعامده السفلي تعامد آخر لجلسة الأميرة "نفرتيات" ومائدة قرابينها التي حوت- فضلاً عن ترديد العلاقات التصميمية المُتكاملة- الكثير من قيم التصوير المصري القديم مُتعدد زوايا رؤية أجزاء الجسد الواحد المُنسق رشيق الخطوط اللينة المُجسدة لشعر أسود طويل للأميرة الجميلة بثوبها الأخضر مُتتالي الأشكال الموحية بفخامته وزخارفه مع تبسيط صياغة المقعد المُستطيل عكسي تعامد الركن العلوي الملون ومساحة جلسة العنصر البشري بمائدته وصنوف طعامه زاهية الألوان الدافئة تكرارية الصيغ الرأسية المُبسطة والتي توازنت وعرضية مائدة القرابين المُرددة جزئها السفلي لاتجاه ما تحمله .

بينما اكتملت مساحة هذا التعامد السفلي عبر صيغ متنوعة الألوان غير مُنتظمة التوزيع لحروف صلوات التراتيل بجدارية جنائزية بارعة الحس الجمالي التصويري ثري القيم التشكيلية مُبتكر التكوين التصميمي النابع بالأساس من تكامل علاقات تقسيم المساحة التي هي في الواقع ليست سوى جزء من مقبرة تغنت جدرانها بحياة تمسك بها المصري مُنذ القدم إلى حد اعتقاده باستمراريتها بعد الموت جالباً معه داخل مقبرته كل ما كان يعتاش به في الدنيا إلى جانب امتداد هذا الفكر لأهله والذي حدا بهم إلى الانتظام في زيارة المقابر حاملين معهم صنوف الطعام والشراب فيما يطلق عليه المُؤرخون "موائد القرابين" التي اتخذت الكثير من الأشكال المتوافقة وتقسيماتها الداخلية المتيحة لحمل المزيد من نوعيات الطعام المُقدم لغرض طقسي، إذ تُعد نموذجا لمائدة قرابين من مقبرة "خوفو نخت" إحدى الأمثلة المُعبرة بالشكل الدائري لمائدتها الحجرية وطريقة تقسيم مساحاتها الداخلية محفورة الفراغات المُعدة لاستيعاب الأطعمة، والتي تعكس من الحس الجمالي والنضوج التصميمي مُتكامل العلاقات ما يرتفع بها إلى مرتبة القطعة الفنية رغم وظيفتها النفعية فيما يطلق عليه اليوم "الفنون التطبيقية" في سبق مُذهل جديد لأولى حضارات الأرض .

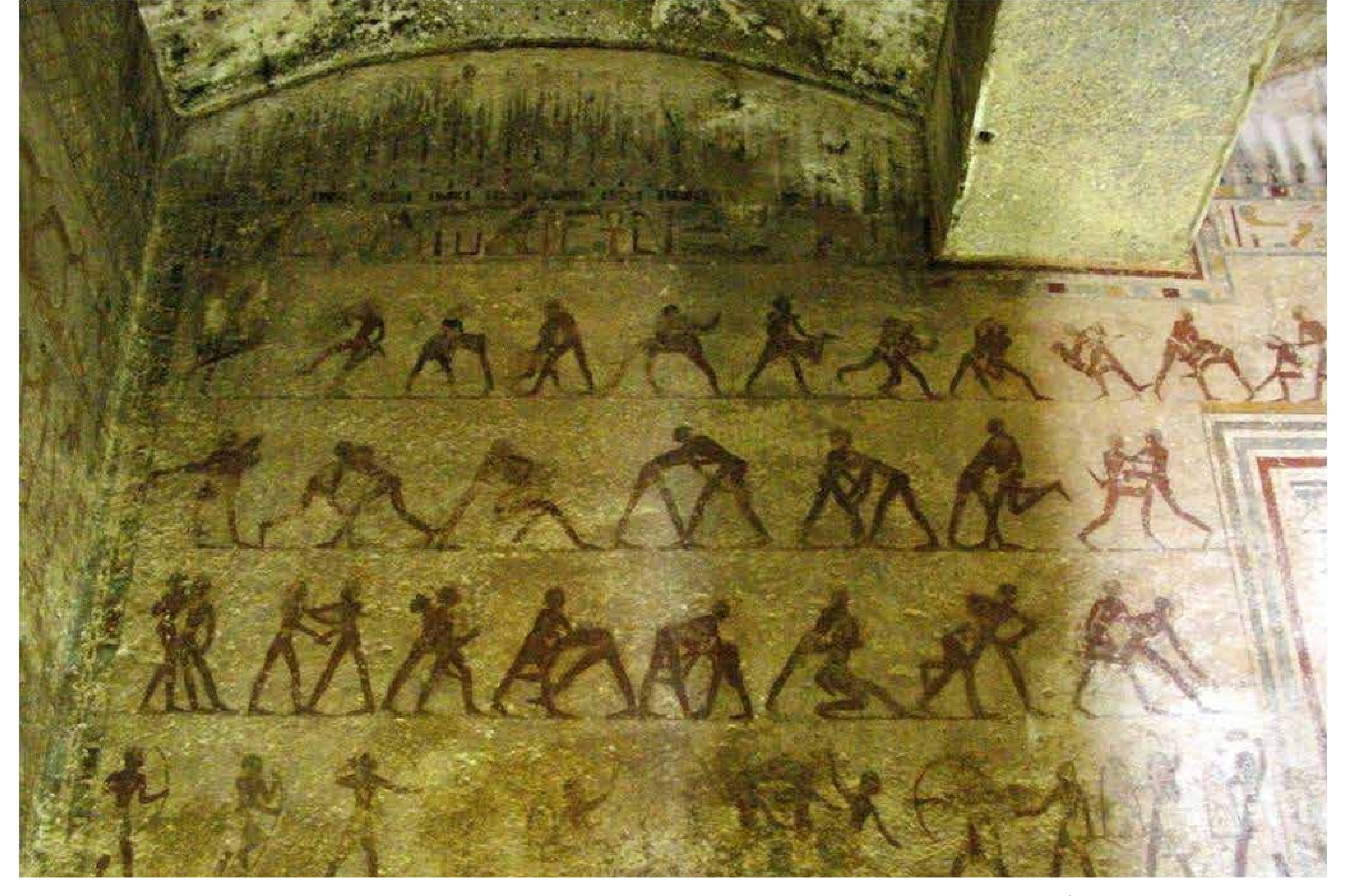
بعيداً عن تلك الجدلية الفلسفية بين الجمال والاحتياج، وبنظرة تشكيلية بحتة، يمكن القول: إن الجزء العلوي من سطح تلك المائدة بدائرية تقسيماتها المُعدة للطعام وتنوع عمقها الفراغي وأحجامها وأشكالها الداخلية المُرددة لهيئتها العامة، إلى جانب عدم انتظام توزيعها قد حمل من فطرية الحس الجمالي ما توافق وثنائية دائرتي الأسفل سمتري النسق بما توسطهما من عرضية مُستطيل هي ترديد لنظيره العلوي الأكبر الفاصل بين جزئي مساحة المائدة التي بها من الترديد والتنوع والتكامل ما لا يوجد إلا في عمل صاغه من يمتلك من حنكة الصنعة ونضوج الفكر التصميمي ورهافة الحس الجمالي ما يؤهله لأن يكون فنانا رغم صياغته لأداة نفعية بالأساس ذات غرض ديني جنائزي يعكس مدى ترسخ العقيدة لدى أبناء الحضارة المصرية مُنذ القدم وارتباطها لديهم بمباهج الحياة



بقايا من اعمدة معابد للملك (ساحورع) .
حفر ملون غائر على كتلة جرانيتية مستطيلة . معبد الملك (ساحورع) .
الدولة القديمة . من 2650 ق . م . – 2290 ق . م .
منطقة الأهرامات . الجيزة .

الدنيا وقيمها الجمالية التي لم تقتصر على جداريات المقابر وأدواتها الجنائزية وإنما شمل حسها الجمالي تجسيدا عقائديا آخر ارتبط بعبادة الأحياء داخل المعابد التي امتدت يد الفنان إلى كل جزء فيها، فرغم أن العناصر المعمارية هي في ذاتها قيمة جمالية من منظومة فن تشكيلي أوسع هو العمارة إلا أن هذا الفن لم يقتصر احتوائه لغيره من الفنون على مُجرد وضع نماذجها بفراغه الداخلي، وإنما تحول هذا الاحتواء إلى تكامل على جدران المعابد وواجهاتها وأعمدتها التي صيغت على أسطحها روائع من الصيغ التصميمية المتوافقة وهيئتها ليس أدل على ذلك من بقايا من أعمدة معابد للملك "ساحورع"، تلك البقايا الشاهدة على رصانة صيغ تصميمية مُتتالية من أحرف لغوية هي تبسيط لعناصر الطبيعة، والتي حفرت بحنكة على سطح العمود حاد الأركان المُتقابلة وليونة خطوط تلك الأحرف غائرة الحفر بما تبقى من تلوينه الأزرق الفيروزي الزاهي المُبهرة المُميزة لفنون الحضارة المصرية القديمة بتركيبته الكيمائية التي توصل إليها علماء مصر مُنذ القدم، حيث تكاملت برودة هذه الدرجة شديدة التفرد وسخونة التركيبات اللونية الطبيعية للجرانيت بينما اتسمت وتيرة الأحرف سواء المُتتالية أو المحتواه داخل عرضية الشكل البيضاوي للخرطوش بتوافقها وشكل السطح المُستطيل المُمتد، كما تنوعت صيغ عناصر تلك الوتيرة وتكاملت ما بين استقامة رأسية مُتتالية، وميل مردد بالطيور وبعض الأشكال الدائرية ونصف الدائرية في منظومة تشكيلية عقائدية المدلول شديدة البلاغة على بساطتها والتي هي في حقيقة الأمر أحد أوجه هذا العمود الذي هو جزء من صرح معماري مُتكامل أتت عليه صروف الدهر تاركاً هذه الجزئية كدليل تشكيلي دامغ على مدى نضوج الفكر التصميمي للفنان المصري مُنذ الأزل.

حيث اتسم تطور رؤية هذا المُبدع بجرأة شديدة، وتحرر فكري مما شكّل صيغا فنية بها من الحس الجمالي وابتكار التكوينات ما أسبغ على فنونه تميزا خاصا، وليس أدل على ذلك رسوم جداريات "مقابر بني حسن" التي يُعد منظر المُصارعة بمقبرة "أمنمحات" أحد نماذجها ذات الفكر المُتجدد سواء بالموضوع المصور أو بطريقة صياغته؛ إذ تتالى على جدار المقبرة عرضية تقسيمات المساحة والتي تشغلها وتيرات مُتتابعة من ثنائية تدريبات قتالية لزوج من الفتيان مُبسطي الصياغة لمساحات أجسادهم البنية الدافئة المتوافقة وإشراقة الجدار الأصفر قوسي الحافة العلوية رقيقة الزخارف، بينما تتجلى براعة



منظر المصارعة بمقبرة (أمنمحات) .
رسم ملون على جدار حجري . مقبرة (أمنمحات) .
الدولة الوسطى . من 2965 ق . م . – 1787 ق . م .
مقابر بني حسن . المنيا .

الأداء ديناميكي الحس في تنوع الأوضاع القتالية متوافقة الفعل ورد الفعل لكل من طرفي الصراع والتي هي جزء من تكوين أكبر روعي فيه إحداث أعلى قدر من الثراء التشكيلي تصميمي اللغة عبر تنويع ما يحدثه الوضع الحركي لكل ثنائي من شكل افتراضي عام سواء كان هرميا أو قوسيا على اختلاف ميله، والذي لم يقتصر تباين صياغاته على المساحة الأفقية الواحدة بل امتدت سيمفونية الحركات القتالية الرشيقة على طول الجدار وعرضه لتكوين شديد التميز يعكس حباً جماً للحياة حدا بأثرياء الدولة ومصوريها نحو التفنن في الاستمتاع بها والبراعة في تجسيد جوانب هذا الاستمتاع .

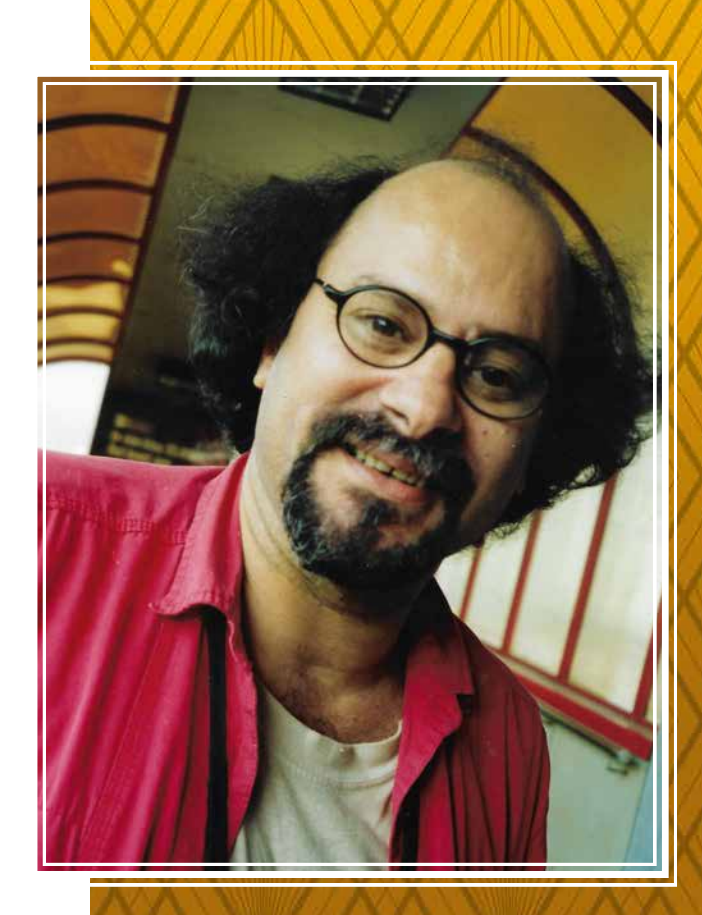
يبدو أن مساحة الجدارية السابقة لم تكن كافية لتجسيد مدى ولع أبناء الطبقة الثرية والفنانين برياضة المُصارعة التي هي في حقيقتها انعكاس للترف وحب الحياة وإظهار جانب من الفتوة واللياقة المُتبدية على مساحة أكبر، وعبر صيغ تشكيلية أكثر تنوعاً بمناظر المُصارعة بمقبرة "باكت" برأسية ترديد الإيقاع الخطي متنوع الدرجات، لعلوية زخارف جدارها العرضي مُتتالي المساحات الأفقية المُرددة لها والتي تحوي صيغا شديدة التنوع والرقة والحيوية لمزيد من أوضاع المُصارعة ثنائية الطرفين المصورة عبر لمسات مُبسطة بليغة بنية بشرة تموج بطاقة ونشاط يتقافز من حركات قتالية ازداد تنوع محاورها وتألق فيها حس الابتكار المُوحي بمزيد من الأشكال الافتراضية بكل زوج من الفتيان والتي لم تعد مُقتصرة على الصيغ الهرمية أو القوسية، وإنما شملت بالإضافة إلى ذلك ميلا انبطاحيا أرضيا للمُنقض على غريمه، وتداخلات جسدية للقطات شديدة الابتكار والبراعة من مُصارعة تباينت بها اتجاهات الأطراف وانثناءاتها الشاهدة على مدى قدرة الخصم الفائقة على تسديد الضربة لغريمه بنقاط ضعفه خلال اللحظة الحاسمة في مهارة لا يقدر على الإيحاء بمداها سوى فنان مُحنك مُرهف الحس أراد تخليد لحظات من زمانه لتكون شاهدة على هذا الكيان الحضاري العريق عبر الأجيال والقرون التي وإن فعلت صروفها الأفاعيل بتقنيات التلوين وتماسك الطبقة السطحية من الجدران إلا أن ما تبقى من حيوية الأداء وتكامل الصياغة وتنوع القيم يكفي كقيمة إنسانية شديدة السمو قبل أن تكون فنية لبلد أمن أبناؤه أن صحة البدن ونشاطه هي البداية الحقيقة لقوة الإرادة والروح التي هي مفتاح الحياة.



مسرح

المنفى والفنان : نماذج تطبيقيّة

الجزء الثامن والتاسع



حازم كمال الدين

العراق / بلجيكا

المسرح والإنترنت:

مسرح الحرب أو مقهى بغداد 2006م:

قدمت جماعة زهرة الصبار البلجيكية يوم 20 مارس عرضا مسرحيا بطريقة عمل أُطلق عليها اسم: مسرح عبر الإنترنت.

اقترح بيتر ڤيرهايس "مُؤسس مشروع مسرح الحرب"، وحازم كمال الدين "مُدير جماعة زهرة الصبار للمسرح" البحث عن عراقيين وغربيين للمُشاركة في عرض "مقهى بغداد".

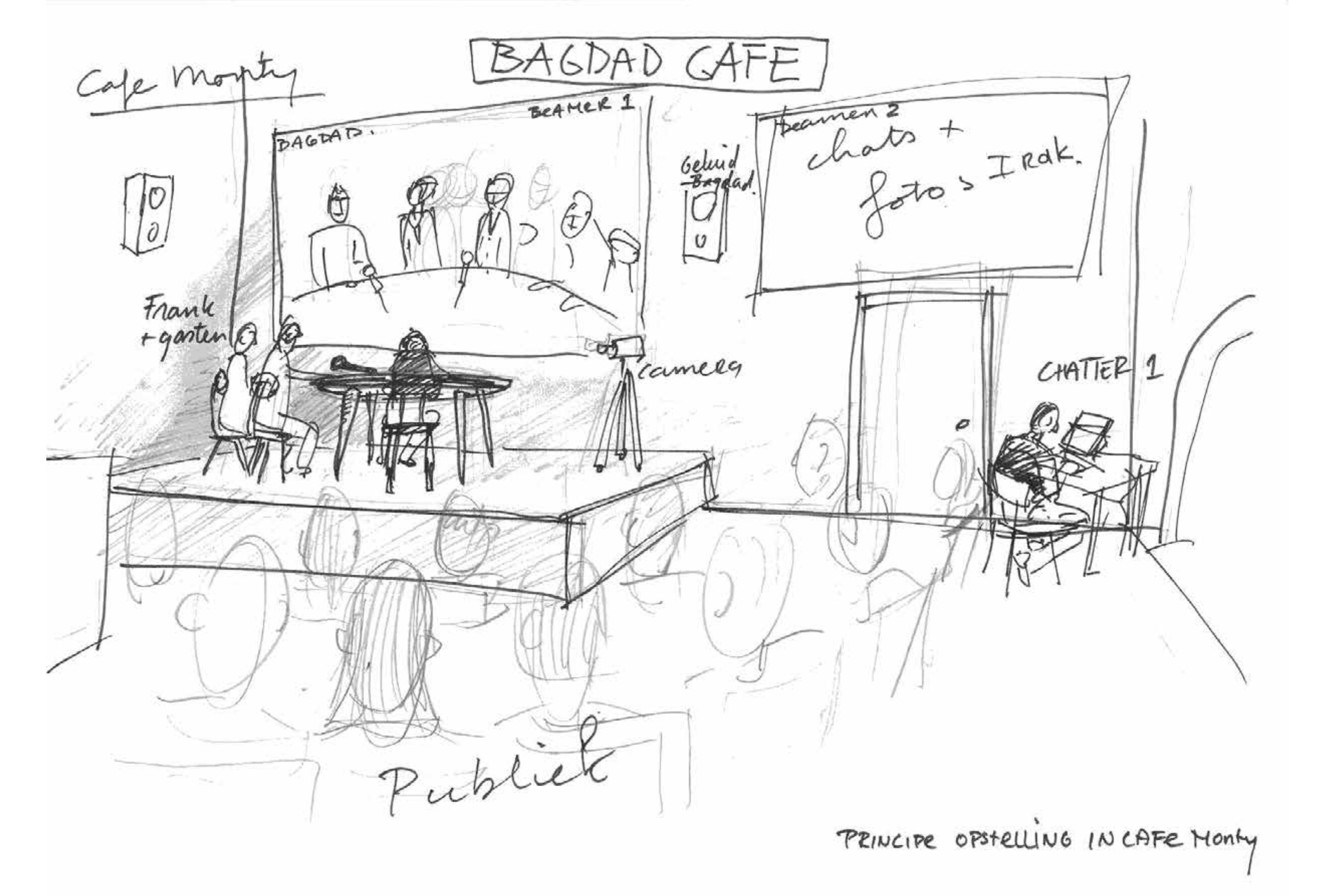
بدأت الحكاية كالتالي: كان في نية حازم كمال الدين تسليط الضوء المسرحي على السنوات الثلاث التي ابتدأت عام 2003م؛ فالتقى الفنان الهولندي بيتر ڤيرهايس، الذي أعاد إلى الحياة مشروعه المُسمى مسرح الحرب. وهو مشروع عمره ست سنوات قدم فيها عروضا في شتى أنحاء العالم ومنها يوغوسلافيا، وفلسطين، والشيشان.

العراق بعد ثلاث سنوات! بلاد، أم جثة في طور التحلّل؟ كيف يبدو العراق للرائي؟ وماذا يخبرنا العراقيون عن عراقهم؟

لقد ذهب حازم كمال الدين إلى جبال الألب قبل بضعة أشهر والتقى في مكان عام برجل طاعن في السن. قال للرجل: "إنّي عراقي"؛ فاندهش وسأل بعفوية: هل مازال في العراق أحياء؟

بناءً على سؤال الرجل ذاك تدارس ڤيرهايس وكمال الدين وسائل تسمح بالحوار وبالتفاعل واللقاء بالعراقيين لتبادل التجارب عن مُعايشة الإنسان للحرب، وذلك على المستوى الشخصي البحت، حيث تتضمن التجربة مُختلف الانفعالات كمثل الغضب، والرعب، والكراهية، والحُب، والتراجيديا، والكوميديا بمستوياتها المُتعددة.

وقد تجنبنا الدعايات والمانيفستات الإيديولوجية، والسياسية والدينية.



PRINCIPE OPSTELLING IN CAFE Monty

وصف خارجي:
طاولة هائلة الحجم في كافتيريا مسرح "مونتي" توسطها من يدير الجلسة. زبائن، أو مُشاهدون مُمثلون. شاشة احتلت الجدار خلف الطاولة ومنها أطلّت صورٌ حيّة من العراق.

من بابل العراقية كان محمد حسين حبيب خلف الكومبيوتر، وأمام كاميرته يتحدث مع مُمثل في "روخيير سخيپرس" في بلجيكا. لكن الكهرباء انقطعت في العراق، ولم يتبق من صورة العراقي سوى غمامة من دخان سيجارة، وصوت كلب قادم من بعيد.

من الموصل العراقية أيضا لم يكن ناهض الرمضاني قادرا على ربط كاميرته إلى "السكايب"؛ بسبب أنّ الإنترنت في العراق ليس محمولا عبر الأقمار الصناعية، بقدر ما هو محمولٌ على "بعير يقطع به الصحراء"! أمرٌ اضطرنا لاستبدل صورته الحية بصورة بعثها لنا مُسبقا بيد أنّ صوته كان يأتينا حيّا. وناهض الرمضاني كان يتحدث إلى "رول فرنيرس" المُمثل البلجيكي الذي أطلّ على ناهض بصفة جندي أمريكي بسيط أُسقطتْ الطائرة التي فيها بنيران المقاومة. الجندي الجريح كان ينزف دما وناهض كان يراه. طلب الجندي من ناهض أن يتبرع له بالدم لينقذ حياته فانفتح حوار شخصي بين فردين عن الحرب والموت. كان السؤال المحوري هو: هل يترك المُؤلف والمواطن العراقي ناهض الرمضاني ذلك الجندي المُكلف بمهمة لا يعرف عنها كثيرا يموت أم ماذا؟ العراق هو الجزء الافتراضي، ولكن "الحيّ والعفوي" من المقهى، بينما بلجيكا هي الجزء الملموس ولكن غير العفوي من المقهى!

جلس الجمهور حول الطاولة الكبيرة ليتابعوا الكافتيريا البلجيكية الملموسة ومقاهي الإنترنت العراقية الافتراضية، ليبدأ مشهد حواري بين العراق وبلجيكا. كان مُدير الجلسة في بلجيكا هو الذي يقود الحوار بين الطرفين.

توزع في أماكن مُتعددة من المقهى البلجيكي مسرحيون مع كومبيوترات وراحوا يتبادلون چاتات مع الفنانين العراقيين من مُختلف المُدن، بينما جزء الشاشة يعرض صور الچاتات بالتعاقب. وهي چاتات مُختلطة مع صور عن العراق، وفيديوات عن مسرحيات عراقية، وأغاني وفنانين عراقيين ينتظرون دورهم.

صورة ما قبل العرض:
مكونات مقهى بغداد كانت ثيمتين: المقهى الافتراضية والچات. عن طريق ربط كافتيريا مقهى "مونتي" مع الفضاءات العراقية وجدنا أنفسنا في مقهى كبير قد يذكّر بطريقة ما بمقهى "الشاهبندر". تناول جلاس المقهى في بلجيكا وفي العراق طعاما، وشربوا شايا، ودخنوا نارجيلة.. إلخ. كلٌ كان يفعل ما يريد من دون أن تغيب عنّا حقيقة واحدة مفادها أنّ ثمة مشاهد حية ولقاء تمثيلي بين فنانين بعيدين بُعدا شاسعا عن بعضهم البعض: بغداد، الموصل، بابل، أنتوربن.

اقتسم طاولة المقهى في بلجيكا أيضا فنانون عراقيون وبلجيك، راحوا يعقبون على ما يحدث على الشاشة، ويتدخلون بمُجريات الأحداث وكأنّهم في حالة پروڤه أثناء العرض أو بالعكس.
المُمثلون من العراق يظهرون على شاشة، والمُمثلون من بلجيكا في أماكن مُتفرقة من الكافتيريا البلجيكية. شكل ديالوجات بين الطرفين من الساعة الثامنة وحتى العاشرة مساء. كان ثمة مُمثلون بلجيك آخرين حوّلوا الديالوجات بشكل مُباشر إلى مشاهد تُعرض على الجمهور وكأنّها ترجمة فورية.
المحتويات:
حديث مع فنانين من العراق يقوده مُدير، أو حكواتي إذا ما صحت التسمية. شهادات فنانين عراقيين موجودين في بلجيكا. مونولوجات كتبها كل من ناهض الرمضاني، ومحمد حسين حبيب وفاضل عباس. مشهد حي من مسرحية "صحراء الشلب" إخراج طه المشهداني. مشهدان من الچات لعبهما أربعة مُمثلون بلجيك. صور وفيديوات ومشاهد مسرحية حديثة من العراق.
لقد كنا ندرك مُشكلة تهيئة مُتطلبات المشروع، كما ندرك الصعوبات الأمنية التي تعترض إمكانية اشتراك الفنان العراقي. لهذا أجرينا محاولات كثيرة للعثور على موقع آمن يجمع الفنانين العراقيين في بغداد، غير الآمنة، ليلة العرض، ولكن للأسف لم تنجح الجهود، الأمر الذي جعل مقهى بغداد تتوزع في بغداد، وبابل، والموصل.
بعد هذا وذاك لجأنا في بلجيكا إلى اعتماد استراتيجية "الباك آپ": ديالوجات مُسجّلة مُسبقا مع الفنانين، حفظناها كمادة احتياطية.
استراتيجية "الباك آپ" ساعدتنا، من جهة، على اختبار الوسائل المتوفرة وآلياتها في "پروڤات" الچات عبر "الويب كام، والميكرفون، والكتابة، وتحميل المواد إلى الإنترنت". ومن جهة أخرى حفظنا الچاتات للاستخدامات الضرورية: إذا ما انقطع التيار الكهربائي أثناء العرض، أو تعطّلت خطوط الإنترنت.

هذه صورة العرض. أما لغته فهي الإنجليزية. وقد لاحظنا في هذا السياق أنّ الفنان العراقي، بعد ثلاث سنوات على تواجد الأمريكان في وطنه، لم يبادر لتعلم اللغة الإنجليزية!
فنان كسول؟ غبي؟
أم فنان ذو موقف من تعلّم لغة الاحتلال؟
لم نكن معنيين بالجواب، لكن هذه المُلاحظة دفعتنا للبحث عن حلول تجعل الحوار مُمكنا بين الفنان العراقي والعالم. لذلك اعتمدنا على مُترجمين من وإلى اللغة العربية، واقترحنا حلولا تسمح للترجمة ألا تكون عائقا أمام حيوية العرض.
لقد كنا، نحن، نعرف أننا نخوض تجربة مُعقدة سببها الأوضاع الأمنية وخراب البنية التحتية، وصعوبات توفير المُتطلبات التقنية، وسياسة التجهيل التي مارسها الحاكم العراقي فمنعت انتشار التكنولوجيا "الإنترنت"، ولم تصبح هذه الوسيلة شائعة إلاّ في زمن الاحتلال! ومع ذلك كانت تلّح علينا الرغبة في أن ننجح.
مقهى بغداد:
عرض مسرحي لپيتر ڤيرهايس Piet-er Verhees وحازم كمال الدين. فضاء العرض الملموس: مركز الثقافات والفنون "مونتي". اشترك في العرض 18 فنانا من مُختلف مُدن العراق، ومن بلجيكا، بينهم: روخيير سخيپرس، رول ڤرنيرس، يرون أولاي سليخرس، فاضل عباس، ناهض الرمضاني، محمد حسين حبيب.

أورال:
بقلم: كاترين ڤان واصّن هوڤه
انفجار عنيف في سوق شعبي بغدادي. عشرات القتلى والجرحى. أشلاء رجال، نساء، بائعو خضار ولحوم، أطفال، شحاذون، طماطة، رقّي، رؤوس خراف، امرأة حامل، جدّ وجدّة.. و.. وسينمائي اسمه ميثم ألبوذبّاح.
سينمائي كان مُعارضا للنظام في عهد ما قبل الاحتلال، تتبعثر أشلاؤه في زمن الاحتلال. السينمائي القتيل هو شخصية مُنحدرة من عائلة متنوعّة الجذور كعادة العائلة العراقية: أحد الوالدين من أصل شيعي، والآخر من عائلة سنية. في عراق صارت تحكمه الطوائف يأخذ موته أبعادا متنوعة تترحّل في مُختلف مفازات الطقوس، والميثولوجيا، والحكايات الشعبية، فيتحوّل تارة إلى أسطورة، وأخرى إلى رمز للحكمة، وثالثة لكائن ميثولوجي، ورابعة لشقاوة طرف وابن كلب. كل ذلك تحت تأثير البُعد الطائفي.
هي حكاية تخص أجيال العراق.
حكاية شعب، اسمه الشعب العراقي.
تصعد روح السينمائي إلى السماء عبر نفق طالما حكى عنه العائدون من الموت السريري. نفقٌ تشعّ في نهاياته خيوط من النور. إنه صراط الروح إلى العالم الآخر. ورغم ذلك فهو نفق غير آمن لشخص العراقي حتى بعد الموت. ففيه تتلاحق السيارات المُفخخة لتفجّر روح الميت التي تتشظى في هيئة حكايات عشوائية، لا إرادية. في تلك الهجمات على الصور والقصص تغيب تقنيات التداعي، والفلاش باك، والكولاج، والسرد المنطقي.
الصور تقتحم البطل من دون وازع.
كل صورة تحكي جانبا من الخلفيات الثقافية والاجتماعية العراقية. الميت يُحاصر بمُختلف الحكايات التي تتناول سيرته، فتظهره تارة باعتباره بطلا، وأخرى تافها حقيرا، وثالثة بطلا أسطوريا وهكذا. ليس الهدف من هذا التنوع إعطاء صورة بانورامية عن الشعب العراقي، وإنّما هو محاولة مُراقبة فن "تفكيك" شعب ما.
في لحظة الدخول الأولى للنفق يقتحم البطل مشهدٌ عن ديك قديم يحارب "الجد الأكبر". روح البطل الميت لا تعرف ماذا تفعل بالمشهد ولا بالديك. البطل يروي حكاية الديك وهو لا يريد أن يروي. روي له طابع الأفعال الانعكاسية.
ما أن يلفظه ذلك المشهد حتى تمسك بتلابيبه صورة نفس الجد قبل 300 عام في مشهد بطولي ميثولوجي وهو يقاتل "طوروس البراري" وينتصر عليه. ثم ما أن يجد منفذا ليهرب من ذلك المشهد حتى يداهمه مشهد من مُستقبله الذي لن يراه. مُستقبلٌ افتراضيّ يدفنه فيه الناس ثلاث مرات: مرة في الأعظمية السنيّة، ومرة في النجف الشيعيّة، وثالثة في بابل الميثولوجية.

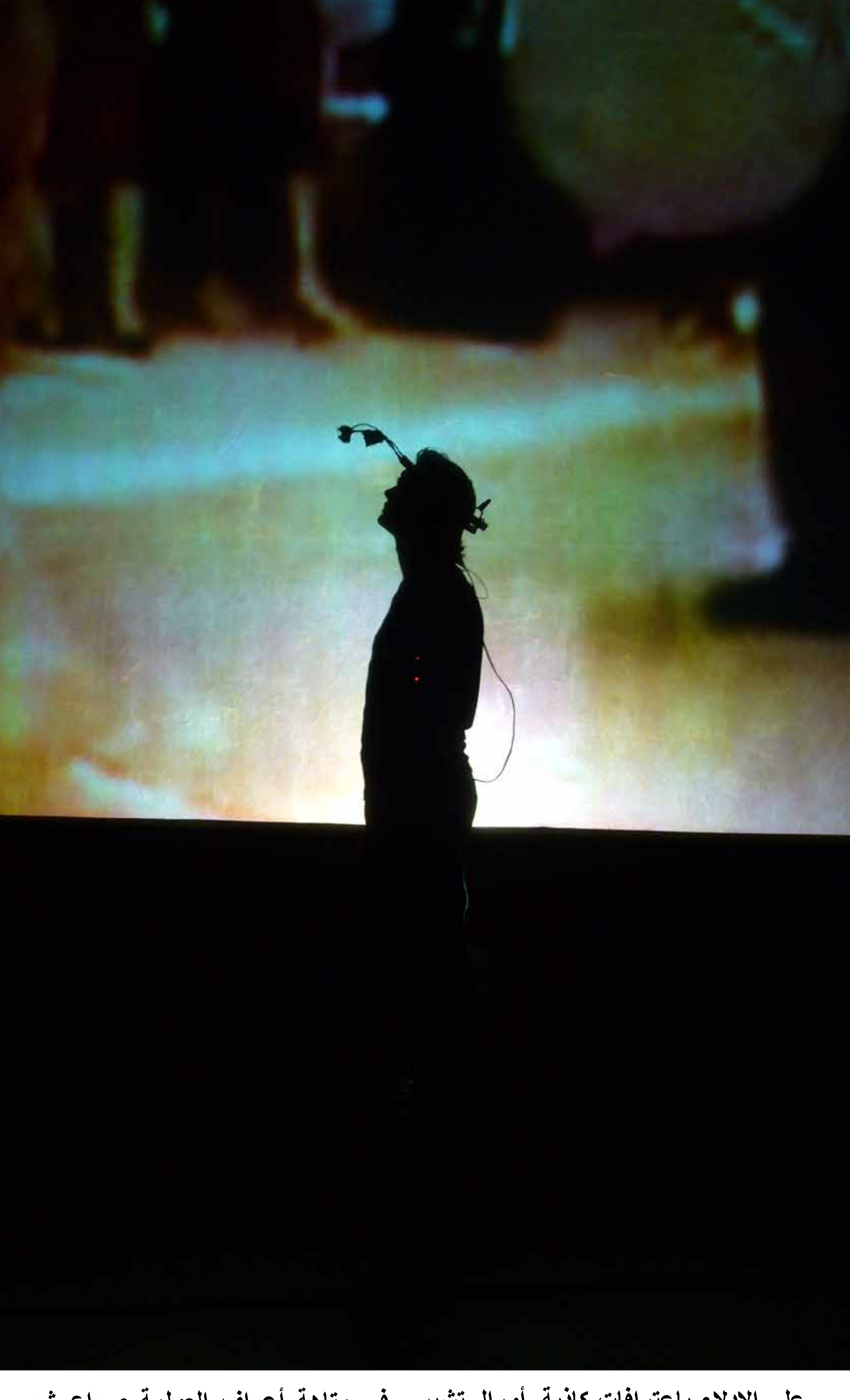
عند تخوم النفق الحلزوني حيث يسطع نور، وعندما تتحرر روح البطل من الموت المجاني ويستعد لاستقبال العالم الآخر، يساكنه الظن بالوصول إلى الجنة، بيد أنّ حرس العالم الآخر يرفضون استقباله، لأنهم يظنون بأنّه انتحاري قادم لتفجير نفسه في العالم الآخر. الحرس يعيدونه إلى الأرض ليتفسخ مع الجثث المُمزّقة المكوّمة، أو المُبعثرة في السوق الشعبي والمتروكة من دون أن يجرؤ أحد على تجميعها في تابوت.
حتى الموت بالنسبة للعراقي لم يعد خلاصا.
أمّا طبيعة تعامل الشعب العراقي مع الموت الجديد والموت القديم؛ فتجعل منه شعبا غير بريء، كما تعلّمنا أن نفترض، رغم أنّه مولع بتقديم نفسه في لبوس الضحية. لقد أنتج الشعب العراقي بنفسّه حكاما قمعيين، ووضعهم بمرتبة الآلهة أحيانا، وما زال نفس الشعب يشير بالجلال لقادة سياسيين من الماضي هم في حقيقتهم ليسوا سوى مُجرمين. كل هذه الشخصيات التاريخية أو الجلادين يحصلون على ملامح جديدة ولباس جديد تحجّم فيه جرائمهم للدرجة القصوى أو حتى تهمل وتُهمّش.
هل الشعب العراقي هو الوحيد الذي يتمتع بهذه الصفات؟ إلى أيّ درجة يخلق شعب ما جلاديه وديكتاتورييه، ومحتّليه؟ هذا هو السؤال الكبير.

مفازات:

لا يتوقف العرض عند حدود المأساة. فالمسرحية ذات نكهة جروتيسكية، والعراق يُقدّم كمزيج من طقوس وأساطير مُزخرفة بالانتهاك اليومي الاستهلاكي.
أورال بحث في تأثيرات الخيال والأسطورة على وعي الشعب. بيد أنّ من يلعب دور الأساطير والشفاهيات والخيال هو التكنولوجيا الجديدة كالإنترنت والتكنولوجيا التفاعلية وما يرتبط بهما.
نقطة الانطلاق في عرض أورال هي الخيال والطابع الشفاهي للمُتخيّل. الكلمة المنطوقة تموت بسبب تسرطن المنطوق. لا وجود للخيال الأدبي، بل ثمّة تخييل للحقيقة. لهذا يعنى العرض بالواقع الافتراضي. الواقع باعتباره خيال. أو يعنى بتخييل الواقع. كذلك يتصدى العرض لموضوع الثقافات



الشفاهية وكيف تنعكس هذه الثقافات، الافتراضية، على الحياة اليومية لعراقيي عام 2008م.
كلمة شفاهي تستدعي العديد من التداعيات في حياتنا المُعاصرة. ثمّة قرابات واسعة بين الشفاهي واللساني والصوتي وچات الإنترنت.
الشفاهيات الطاغية في الإعلام تجدها بوضوح مُرعب في الخطب، وفي التلفزيون أو الإنترنت لرجال مثل جورج بوش الأب، وجاك شيراك، وصدام حسين، والزرقاوي، وأسامة بن لادن. وكذلك في الكثير من الوثائق التي تطفح بتورّمات الأنا. أورال تشير كذلك إلى مونيكا لوينيسكي، وإلى الچات المكتوب بلغه شفاهية لا تدوينية. ذلك أنّ الشفاهية في عالمنا المُعاصر تتواشج مع الچات المكتوب أو المرئي أو المحكي.
الشفاهية في السياق العراقي ليست بريئة كذلك. غير أن لا براءتها تختلف عن خطايا لوينيسكي! فجانب من الشفاهية يشير إلى مُمارسات الطاغية حيث الضحية تُجبر



على الإدلاء باعترافات كاذبة. أورال تشير أيضا إلى فن الحكي العربي، وإلى الخطب الشعرية. ففي العراق، مثلا، ما تزال الكثير من القصائد تعيش في حالة الإلقاء أكثر من حالة القراءة الصامتة حتى للكثير من قصائد النثر.

بناء على ما مضى، أو تأسيسا عليه؛ وظّب حازم كمال الدين مواده النصّية والإخراجية.

في متاهة أعراف العولمة صراع شرس بين الـ"لا" مُمكن والـ"لا" حقائق.

تنطلق أورال مما يحدث اليوم في أرض الرافدين، لكنها تنأى بنفسها عن مرجعيات الثقافات والفنون القائمة. حازم كمال الدين يترجّل عن جياد الأعراف والقوانين بعد أن بات مُقتنعا بأنّه لم يعد مُقتنعا بأن وسائل التعبير والأساليب الفنية التي شرّعها الإنسان، أو التي سادت عبر التاريخ البشري وكتبت مصيره أنّها وسائل/ أساليب بريئة، أو حتى إنسانية.

حاليا تترسّخ القناعة بأن القواعد والاتفاقيات، والتقاليد ووسائل الرؤية هي أسلحة فتاكة تُشحذ لمُمارسة القتل والتدمير، والإرهاب.

إذا ما فحصنا عادات الحياة البشرية وآلياتها، نستطيع أن نؤكد حقّ المرء في تدمير هذه العادات الأوبئة من دون خجل.

هذا الكونسيت يعتمد على الشفاهية/ السماعية في مشاهد مُستقاة من الحياة اليومية لكنها تتعرّض لحالة من التكبير والمُبالغة في حكائيات مُستمرة.

أورال تسعى لبصريات تنشأ في واقع افتراضي مُتفجر بالدوافع الحسيّة. أورال تسعى لتشكيل شيء يبتعد عن المسرحية أو الرواية، ولكنه في ذات الوقت لا يبتعد. لهذا تبدو أورال وكأنها عرضا راقصا أو كونسرتا لا يراعي تقنيات الكوريوغراف أو المُؤلف المُوسيقي.

لوحة زيتية مسرحية:

في أورال تستطيع أن ترى الطبقات اللونية الفنية، وتستطيع أن تمايز ما بينها، وهي بهذا تتلفّع بالعودة إلى تقنيات من القرون الوسطى، وتحديدا إلى تقنيات يان ڤان إيك Jan Van Eyck في اللوحة الزيتية.

في القرون الوسطى كان "يان ڤان إيك" يبني لوحته من عدة طبقات زيتية. اللون الزيتي العام يهيئ الأساس في اللوحة. ثم يأتي صمت أو يمرّ زمن تليه طبقة ثانية تحلّ فوق الطبقة الأولى التي جفّت، أو على وشك أن تجفّ. عندها يبدو اللون القديم وكأنّه هضبة مظلّلة أو تضاريس نحت مُتعدد المواد والألوان. الزيت الذي ما زال طريا من الطبقة السابقة يمتزج مع الطبقة الجديدة. ثم صمت أو مرور زمن تجف خلاله الطبقة اللونية الثانية.

طبقة ثالثة تأتي لتصبح مزيجا بين اللون المُتجمد واللون في طور التجمد واللون الجديد الذي قد يأخذ الآن شخصية إنسان أو حيوان أو نبات أو جماد. ثم صمتٌ أو جفاف، ثم التفاصيل.

تأتي شجرة لتقف في ثنيات الألوان الجافة القديمة.

إشعاعها أو نبضها يتم تحديده عن طريق وجودها إلى جانب الألوان القديمة. يتم التركيز على الألوان الجافة القديمة من خلال لون الشجرة الطازج. أو ربّما كان ساق الشجرة وجذورها قد تكوّنت في الطبقة الزيتية الثانية والطبقة الجديدة هي وريقات وأثمار الأشجار؟

أورال تعتمد الحاجة إلى الصمت، إلى التوقف عن الحركة.

يجب علينا أن ننتظر- إذا ما صحت تسمية انتظار- جفاف اللون الزيتي الأوّل للرسام المسرحي. فهذه الطبقة تكوّن لنا صورة ما، أو فعل مُعين. لكن هذا الفعل أو الصورة سيتغير، يتلوّن، تتغير هيئته، يتبدد جزء منه عن طريق طبقة زيتية مسرحية ثانية: بعد ذلك تأتي طبقة ثالثة ورابعة وهكذا.

مُمثل جسدي، مينيماليزم.

أورال تريد أيضا أن تدرس حاجة اللقاء بين الحركة والنص. ما هي طرق لقاء الحركة اللاّ تشخيصية، اللاّ حكائية، اللاّ سردية بالنص؟ في الجسد تلعب طاقات كثيرة دورا يجب أن يقرأه المُشاهد، الشريك، وهي كودات غير لغوية. بمعنى أنّها غير قابلة للترجمة في كلمات. في حين أن النص اللغوي هو كودة يقرأها العقل والوعي.

هل استدعاء الذكريات اللاّ واعية هو طريق اللقاء بين الحركة والنص؟

اعتمد المُخرج في المرحلة الأولى على مُمثل مُختص بمسرح الحركة؛ توني دو ماير. وهو المُمثل الأوّل للمُخرج الروسي بوغدانوف الذي أعاد تقديم مايرخولد "البيوميكانيك" إلى الغرب مُنذ عام 1996م. ومع ذلك سعى كمال الدين إلى مُقاربة مُناقضة لمبادئ "مايرخولد" الحركية التي تعتمد، فيما تعتمد، على الكوميديا "دو لارتي". فقد أحال الأتودات من مستوى يعتمد الأطراف والتوازن والسرعة في الفضاء إلى منظومة يُعاد إنتاجها عبر الوجه فقط. الجسد كله يختزل ويشخّص في الوجه!

عمليا توجد في المشهد المسرحي شخصية لم تعد قادرة على الحركة. وجهها وعضلاتها، ملامحها وصوتها ما زالوا قادرين على الحركة. يضع المُخرج هذه الشخصية على كرسي بعجلات، يضع فوق





رأسه ميكرفونا لا سلكيا، وكاميرا لا سلكية في هيئة إكليل للغار. المُمثل يلعب العرض كاملا وهو مُسمّر إلى الكرسي المُتحرّك بينما يراه المُشاهد مُكبّرا في كل فضاءات المشهد المسرحي. الشخصية تنمو وتكبر عبر الشاشات بينما تضمحلّ وتموت في الواقع.

ديناميكية الفضاءات المشهدية تخالف ديناميكية المُمثل، أو تشابهها، أو تناقضها، أو توازيها، أو تهملها وتعيش إيقاعها الخاص.

المُعالجة:

أورال عرض مسرحي يعتمد المالتي ميديا، ويعتمد أبعادا ثلاثة، تشكّل العمود الفقري للفضاء المادي للسينوغرافيا. حيث لا سينوغرافيا سوى صور فيلمية، وشاشات، وكرسي مُتحرك للمُقعدين، وكاميرا، وستاتيف ونافخات هواء تستخدم في الأفلام للمناظر الداخلية. الصور الفيلمية تتوزع على ثلاث شاشات وتنطلق من غرفة مُونتاج حي يعتمد سبع كاميرات وأفلام مُسجّلة مُسبقا.

أحيانا تظهر مشاهد مصوّرة مُسبقا هدفها تغييم الواقع وخلط "الحابل بالنابل" الحيّ والمُسجّل. وكذلك يلعب المُخرج أحيانا مع تعتيم وإضاءة المشهد.

ثمّة مُوسيقى حيّة.

إحدى الشاشات الثلاث تعرض صورا توثيقية للسينمائي القتيل وهو في الاستوديو يحاول تصوير فيلمه حينا ويفكر بالفيلم حينا. السينمائي يوثّق حياته توثيقا متخيّلا **fiction** مصحوبا بتصوير ردود أفعال المُشاهدين الحية، وممزوجا بأفلام وثائقية وروائية. هذه المادة تمتزج أحيانا مع تصوير حيّ للمُمثل "الميت" على المسرح، وتفترق عنه ثم تعود إليه في تلاعب مع موضوع الزمن الفعلي في الواقع **real time** والتوثيق.

في شاشة ثانية- بدون كادر- نرى رأس المُمثل فقط، بقطر مترين في حالة حوار وصمت. حديثه هذيان ميت منسي. حين يصمت تظهر على الشاشة نصوص مما لم يقل، وحين يعود ويحادث النصوص تبدو الشاشة وكأنّها مُمثل ثانٍ أو صدى داخلي. المُمثل الميت لا يتحدث بطريقة تشخيصية، وإنّما يعمد إلى تغريب عضلات وجهه وملامحه بحيث يصبح الوجه جسدا كاملا، ولوحة بيضاء قابلة للرسم، إذا ما صحّت هذه التورية.

عبر إضافة تقنيات البوتو **Butoh** يطفح انفعال المُمثل عبر عضلات وجهه لينخلق الوجه باعتباره كائنا مُستقلا أطرافه وجذعه هو تفاصيل عضلات الوجه. الوجه إذن ليس ملامحا تعنى بترجمة انفعالات ما. الكادر في هذه الشاشة بيضوي يتماهى مع جدار الصالة.

في الشاشة الثالثة نرى مصورا سينمائيا في غرفة مُونتاج يصوّر كل شيء ويعرض كل شيء. أمامه ست شاشات مُصغّرة، وهو حسب مزاجه يختار المادة الحية المصورة على المسرح، تارة المُشاهدين في ردود أفعالهم، وتارة زوايا المسرح الميتة، وثالثة المُمثل والمشهد، ورابعة

غرفة المُونتاج.. إلخ.
أورال، تأليف وإخراج حازم كمال الدين- عن رواية له تحمل نفس الاسم- إعداد مارَيكه دو روك، توني دو ماير وحازم كمال الدين. تمثيل توني دو ماير. مولتي ميديا فابيان دولاتهاور، كوبه ونس وحسين كامل. دي جي Dj كونراد وايمييرس. إضاءة وتقنيات بارت ڤان داسّل.

المسرح والمينيماليزم:
واقعة البرق 2009م:
بقلم: إنه ڤان بالن
"البرق"، هو عرض تجريبي مكوّن من عروض قائمة بذاتها لكنها تعالج ثيمة واحدة في الموضوع وتشكّل حلقات مُتسلسلة لحكاية مُتكاملة. العروض هي في غاية الكثافة حيث لا يتجاوز أطولها دقائقا ثلاث!
بضع دقائق تمرق كالبرق!
وميض أوبرا، ورقص مُعاصر، ومُوسيقى، ومسرح، وشعر، وقصة، ومالتي ميديا، وأكروباتيك.
إنّه عرض ينتمي كل مشهد فيه إلى نظام أدبي أو فني ما، ويبحث في أصالة كل نظام ومُساءلة تلك الأصالة. عشرة نُظم فنية تلتقي، وتتجاور، وتتصادم، ويكمل أحدها الآخر فتشرع بوجهنا أسئلة مثل:
إلى أيّ مدى تختفي الأصالة وتحضر المُعاصرة؟ أين التطهّر وأين التغريب؟ ما هي علاقة الموضة "بما بعد الحداثة"؟ من يحدد خلود أسلوب فني ما أو اندثاره؟ ما هي شروط اندثار شيء ما؟ إلى أيّ مدى نحن عنصريون ثقافيا وإلى أيّ مدى نقبل نقيضنا، وما هو مُستغلق علينا، ومُختلف، وخلاسي؟
عروض تُذكر بصورة هيمنجواي في أقصر قصة قصيرة جدا؟ تأثر بقصيدة النثر الومضية؟ تناص مع دعايات التلفزيون؟ تماهي مع رنّات الموبايل المُوسيقية؟ تقليد للرسائل النصية؟ بحث تجريدي؟
المينيماليزم يتعامل مع آليات كل نظام فني بطريقة مُختلفة. فتفكيك نظام الأوبرا وإعادة تركيبه بكثافة يختلف عن تفكيك وتركيب مشهد مسرحي، أو قصيدة نثر، أو وصلة أكروباتيك. ذلك أن أيّ نظام فني أو أدبي يحتوي بنيويا على قدرة مُختلفة للمينيمال: للاختزال، ونفض الزخارف، ونفي الحشو والافتعالات، وإلغاء ما هو غير ضروري، وتكثيف ما هو كمّي أو مُكرر، والتقاط اللحظات الشاردة أو الغوص في تفاصيل ليست بانورامية ولا تفخيمية.
الفنانون والأدباء المُنتجون لهذا العرض يحركون أنفسهم بواسطة كراسي ذات عجلات تمشي على البطاريات، يرتدون ملابس أعراس وكأنّهم في حفل زفاف. وفي لحظة غير متوقعة ينسابون وسط الجمهور، أو يتساقطون، إذا ما صحّ هذا التعبير، كما قطرات المطر. وبطريقة دورانية حول المحور تستحوذ عجلاتهم على فضاءات تقترب من بعضها البعض لتخلق مسرحا جوالا؛ فيتوهج أحدهم كالبرق ثم تتبخّر المجموعة بمثل غرابة ما ظهرت.
هذه العروض تحدث بالضبط في أكثر الأماكن لا توقعا. والمكان اللاّ متوقع لا نقصد منه المكان الإكزوتيكي أو الطافح بعناصر التوتر البوليسي.
هذه "المشاهد" المتناهية في الصغر- بحجم الأحجار الكريمة- تأسست على الأسطورة الصينية الشهيرة "الأسماك عند بوابة التنين"، هجّنها حازم كمال الدين بميثولوجيات غربية وشرق أوسطية، وحاول أن يجعل منها حكاية شمولية شرقية وغربية، حسية وعقلية، قادرة على أن تعيد تكوين نفسها عبر تأويل النظام الفني، أو قابلة لأنّ تتفكك في سياقات النظام الفني. كل مشهد يدخل مفازات التأويل إبان لقائه بنظام فني آخر. وهذا اللقاء حاولنا أن نخلق منه مُجابهة، أو هارموني، أو توازي، أو تعليق، أو سُخرية. التأويل يخضع هنا لحقيقة أن اللقاء ما بين الأنظمة الفنية يمنح كل نظام أبعادا جديدة قد تبدو غريبة أو غير متوقعة.
خلفيات العمل:
أن تكون اليوم أسيرا للنصوص الكبرى والأسئلة الكونية مهموما بصناعة أعمال عملاقة في عصر يتفكك بناءه الذاتي، وينحو صوب الأفقية في البناء، ويهجو الهرمية والتفخيم والفضفضة. فهذا خيار لدينا حوله تساؤلات كثيرة.
فمُنذ إعلان "آرتو" عن موت الأعمال العظيمة، وإعلان لا خلود الأشياء، بدأت الفنون والآداب تأخذ طابع الصغر والمحلية واليومية، وبدأت نُظم فنية بتدمير نفسها، أو تقوم على فكرة تدمير الذات، كرد فعل على زواج المحارم الفني الذي يعتبر القرابات والمرجعيات المُشتركة معيارا للجودة الفنية.
"البرق" لا علاقة له بزواج الأقارب، وإنما بتحليل آليات النظم وتشريع الأسئلة من حولها.
إذا ما أخذنا تحليل المسرح فستأخذنا الأسئلة بهذا الاتجاه:
ما هي العناصر الضرورية التي إذا ما حذفتها يغيب المسرح كنظام فني؟ أو ماهي العناصر الزائدة "الزخرفية والتفخيمية"، التي يمكن حذفها ليصبح المسرح أقوى وأقل ترهلا؟
حكى "جروتوفسكي" عن الشيء الوحيد الذي لا يمكن أن تحذفه من المسرح: عن اللقاء الحي بين المُشاهد والمُمثل في الفضاء. ولاحقا أضيفت جملة- يمكن حذف الفضاء المادي المسرحي، أو اللاّ مسرحي أو اللوكيشن.
طوّر "جروتوفسكي" المفهوم القائل: إن المُمثل يجب أن يكون هو نفسه، ثم أضيفت لاحقا جملة "يجب أن يكون المُمثل نفسه من دون أن يخدع نفسه أو يخدع المُشاهدين بأنّه يلعب شخصية قابعة في بطن كتاب أو مُطلّة من خيالات كاتب ما". فإذا لم يكن المُمثل هو نفسه، حسب بعض الآراء، فإن أكثر من منتج يجترّ أو يلوك ما أنتج من قبل. بهذه الطريقة لن تكون للمُمثل ملامح، بل سيكون مصوّرا لشخصية أنتجها مُبدع قبله، الأمر الذي يضع أصالته Authen-ticiteit كمُمثل في سؤال محيّر.
ثيسبس، أول مُمثل تراجيدي في التاريخ، كان شاعرا ويرتجل النصوص حين يقف على عربة في وسط الكورس. وكان يمثل لجمهور يحيط به من كل ناحية، وهو في حالة تفاعل مع المُشاهد، في واقعة طقسية، تحاكي وتعارض الطقوس السائدة آنذاك. أما المُشاهد فكان الجزء الآخر من الواقعة، الذي تمنح تفاعلاته الحياة للمُمثل. والمُشاهد، بهذه المُناسبة، يجب أن يكون نفسه أيضا، دون أن يمثّل.



هذا على صعيد المسرح. أما على صعيد بقية النظم الفنية، فالتحليل النقدي لا يهادن، ولا يأخذ طابعا ميكانيكيا أو نسخيا! في المالتي ميديا تتّخذ التساؤلات مسالك توصل "حسين الطويل" إلى كيفية ربط الماضي بالحاضر برؤية جديدة. هذا شيء يحدث كالبرق. فالمرور، أو الشعور بلحظة البرق مُتغيّر بكل ما تحمله من تفاصيل دقيقة. ثمّة الكثير من الأحداث، بيد أنّه ليس سهلا أن نستوعبها دفعة واحدة. هذا هو جوهر البرق إذ يخطف أمامك فلا تستوعب كلّ ما يحمل في طياته. ربّما ترى بعض الأشياء ولكن الكثير يبقى مُحتفظا به وفي كل مرة تراه مُختلفا عن المرة السابقة.

في الأوبرا، يختلف اتجاه البحث مرة أخرى. "فإيمانويلّه سخوت آرت" تتساءل في تجربتها عن أيّ شخصية تجد نفسها فيها، سواء أكانت في النص أم لم تكن موجودة؟ وفي بحثها تربط الإجابات مع بعض، وليس الأسئلة. هنا مُقتطفات مما كتبتْ:

"كان النص جميلا، لكنه قصير بعض الشيء. كنت أفكر بمُساءلة النظام الفني الأوبرالي وعلاقته بالأصالة- نشوء النظام الفني وخط التوتر ما بينهما- ومينيماليّة اللحن، أو "هل للموضوع علاقة باللحن؟ هل يجب أن نكون تجديديين؟ اللحن النشاز والتغريب من خلال وضع المُقاربة اليومية في عملنا من مثل عملية التنفس. هل توصلنا إلى شيء مُتكامل يمكن أن يكون قائما بذاته كعرض مينيمالي مُتكامل؟ حول هذه الأشياء وأشياء أخرى كنتُ أفكر أثناء عملي".

"خلال البروفات الفردية التي استمرت أربعة أيام (...) رأيت نفسي إنسانة مُتمردّة وثائرة في الكهوف. اخترت ثوبا طويلا وبالكونا يحيلنا إلى كليشه أوبرالية غرضها تغذية كراهية الاله الشرير. البالكون صغير، مُغلق من كل الجوانب، وكأنّه حالة سجن لإنسان يواجه غضبا عاتيا".

"لقد وجدنا خيارا مُشتركا: الغناء كوسيط علاجي "يعيد إلى الأذهان البدايات الطقسية للأوبرا". ثمّ توصلنا إلى كلمة ألمانية قابلة للغناء Liebe غنّيت الكلمة بعدة مستويات، وبطرق تتراوح بين الصراخ والثورة، والرقة والشفافية، وحب الآلهة الذي صار كراهية، وحُب الناس المُحيطين بي، وحب المحبوب. وبعد الانفجار العاطفي، أترك نفسي مهدودة لقياد حبيبي الذي يهدأني ويأخذني إلى البيت.

خذ أيضا قصيدة النثر، التي تصدى لها شاعران: سعيد أونوس وماجد مطرود. فقد تبادر لذهن ماجد مطرود للوهلة الأولى:

إنّ ما يريده المُخرج هو فكرة اللمحة و(...) قصيدة الإمضاءة. بيد أنّه أثناء التمارين الكتابية اكتشفت أن الموضوع يتناول فكرة الوجود والكون بالتناص مع "أسطورة صينية" أقرب إلى أساطيرنا البابلية (...) ولمُدة وجيزة جدا لا تتعدى الدقيقة الواحدة. وترددت في قبول فكرة أن أقدم كل هذا مُحمّلا بكل هذه الرؤى من خلال فكرة



المنيمال التي لا تتعدى الدقيقة الواحدة (...)، ولكن حينما تأملتها بشكل دقيق وتخيلتها قلت: إذن هو الاختزال والتكثيف إلى الحد الأدنى والاستعانة بالرمز والتماثل والتناص والتجريد العالي والتخلي عن كل الزوائد والتحكم باللغة واللعب عليها.
بهذه الطرق اللاّ كاثوليكية في "التفكيك، والنقد، والحذف" بحثنا خلف قضبان التقنيات والزخارف عن أرواح صافية، عارية، أو واقعة مينيماليستية.
التجربة لا تتوقف هنا. ففي خطوة تالية لمُجابهة النظام لذاته تعرّض النظام إلى مُجابهة مع أنظمة أخرى مُؤسسة على مُسائلات من مثل: ماذا يحدث إذا ما تقابلت أنواع فنية لا يربطها رابط سوى فضول مُشاهد يريد أن يلعب؟ هذه مُجابهة ترشدنا إلى معرفة كم من المُمكن أن يتعمّق نظام فني أو أدبي إبان لقائه نظاما آخر وكم يتغيّر ويتجدد أو يتدمّر؟

طريقة الطبخ:

للعمل على المينيماليزم بدأنا نبحث في التشريح الفسيولوجي للجسد. فلأقطع أطرافي فلن أموت. أقطع أذني أو أنفي أو أقتلع عيني فلن أموت كذلك.
لكن أقطع رقبتي فسأموت. أقتلع قلبي فسأموت كذلك. إذا ما انتزعت الدماغ، وإذا ما انتزعت الحبل الشوكي. إذا أردت أن أبحث عن ما هو ميمياليستس فيّ فستصل إلى الأحشاء، إلى القلب، الكبد، الأقنية الداخلية من شرايين وأمعاء وقصبات وجملة عصبية. هذا هو الأساس في الإنسان حسبما بدا لنا.
بعد ذلك إذا ما اقتطعت أعصاب القدم أو البطن، إذا ما فقدت شريان فرعي، إذا ما انسدت قناة تنفسية فالأمر في غاية الأهمية، لكنه لن يؤدي إلى الفناء. كل هذا التجريد التشريحي يؤدي إلى تحديد مراكز المينيماليست الجسدي: القلب، الرئتين، الدماغ، الأعصاب، الكبد. كل هذه الأعضاء تجتمع في المركز الذي هو الدماغ. في الدماغ يوجد "سيم كارت" هو الذي يحدد مسار كل هذه الآلة الكبيرة التي اسمها إنسان.
عن هذا "السيم كارت" نتحدث. إنه أصغر حجما بما لا يقلّ عن ألفي مرة من قياس حجم الإنسان!
من ذلك التأويل، وتأسيسا على الحكاية؛ حددنا لكل نظام فني سياقا، تأويلا، ثيمة ومُعالجة للثيمة.
السياق هو تارة سياق القلب، أو سياق الأعصاب، أو الهيكل العظمي، أو الجلد الخارجي، أو رحلة شقفة الهواء عبر الممرات التنفسية والأوعية الدموية والأحشاء، أو رحلة الانفعالات في فجوات الجسد ذات الرنين. تأويل سياق القلب، هو إيقاع الدورة الدموية وتغيراته، إبطاء إسراع، توقف، انسياب، تفجّر، ترهّل.
هذا في مجال الرحلة الخارجية عبر الأوعية. أما الرحلة الداخلية فهو انقباض الحجيرات وتناغمها، القوة والحزم في الضربات القلبية، مقاومة الخطر اذ يداهم القلب عبر الأوعية.
تابع معي هذه الطبخة:
تُقدم العروض بتسلسلات عشوائية تؤثر ببعضها البعض. أحيانا نُقدّم مقطعين أو ثلاثة في نفس الوقت. في الافتتاح يقدم ثلاثة مقاطع تفصل بعضهم عشرين أو ثلاثين ثانية اعتمادا على فكرة الهارموني المُوسيقى: ألعاب نيران من يان. قصيدة



نثر من ماجد. رقص مُعاصر من آليسون.
قبل نهاية رقصة آليسون يدخل "تي بوي" الحكواتي فيضحك بينما يختفي الآخرون تدريجيا حين ينتهي مشهد كل منهم. حينما ينتهي ضحك "تي بوي" بطريقة مُفاجئة يظهر آليسون فجأة ويعيد رقصته من دون مُقاطعة. صمت. قصيدة ماجد تدخل أثناءها ألعاب "يان" الأكروباتيكية. يرقص آليسون مقطعا سريعا جدا من رقصته التي تنتهي بصرخة إيمانويلّه الأوبرالية. تنتهي الأوبرا بالمولتي ميديا. ومن أحشاء المالتي ميديا يرقص الراقص السومري المشلول، عمار، الذي يسقط من الكرسي فيظهر حازم الذي يخطب باسم الإله مردوخ. بعد أن يعلن حازم قراره إنهاء الكائنات يعيد المقطع مرة ثانية. في المرة الثانية يبدأ الأكروبات بألعابه تقاطعه الأوبرا التي تؤدي إلى الحكواتي الإفريقي وهو يحكي الحوار بسكون ميت لينتهي ببكاء ضاحك. يستلم المُوسيقي من صمت الحكواتي "تي بوي" الذي تحجر فجأة.

لا تناسي لقوس التوتر بين المينياليزم في كل نظام والماكسيماليزم لدى لقاء النظم! واقعة البرق! حازم كمال الدين "مسرح"، يان ڤان باركالار "أكروباتيك"، أسامة عبد الرسول "مُوسيقى"، حسين كامل "مالتي ميديا"، ماجد مطرود "قصيدة نثر"، سعيد أونوس "قصيدة نثر"، إيمانويلّه سخوت آرت "أوبرا"، آليسون بيدراو "رقص مُعاصر"، تي بوي "قصة"، عمار السماوي "رقص مُعاصر"، بارت ڤان داسّل "تقنيات".

عند مرقد السيدة 2011-2009م:
فضاء المالتي ميديا الصحراوي:
بقلم: إنه ڤان بالن

فضاء يستعصي على التعريف.
تصوّر أنك تخرج من بيتك فتواجهك صحراء لا متناهية. لم تعد هناك طرقات مبلطة بالإسفلت، ولا أعمدة كهرباء. لا بيوت، لا حركة سير ولا مارة. الحركة أو اللاّ حركة لا تقودك إلى الخلف أو إلى الأمام أو إلى الجوانب، بل إلى عمق الصحراء.

فضاء يستعصي على التعريف.
تصوّر أنك تجد نفسك في حالة ترحّل في الصحراء. أنت لا تترحّل. الصحراء هي التي تمتد إليك؛ فتبدو أنت مثل سراب يتدلّى في فلاة. في فضول صحراوي. في غواية صحراوية. الصحراء تبثّ فيك، رغم القيظ، نسمات مرمّلة، مُظلّلة وموّشاة برذاذ ماء عذب. كلما أوغلت في البيداء، أو بالأحرى كلما تجاوزتك البيداء، تكتشف أن لونها الحقيقي هو اللون اللازوردي. هنا وهناك ثمّة ما ينمو في الصحراء. بقع رملية داكنة تتفتق عن شيء.
سراب آخر يتدلّى أم ماذا؟
مثلما يتجمّع الندى تتجمّع البقع وتأخذ هيئات آدمية. ثمّ مجاميع بشرية صغيرة تغذّ السير في فضاء يستعصي على التعريف يبدو وكأن ثمّة موعدا.
أنت تبدأ الخطو. تتبع المجاميع التي تبدو لك وكأنّها تختفي في غيمة غامقة.
غيمة أم واحة؟ تسأل نفسك، ثم تغذّ السير نحو الغامق المُفترض.



درب رملي يبزغ. يتسّع. وشيئا فشيئا تنبثق من الرمال أشنات تبثّ رائحة بخور. ثمّ أشنات أخرى أكبر. ثمّ أشنات تصبح بيارغ ملونة.
لهيب مشاعل وروائح بخور.
إيقاعات دفوف عالية.
ترتسم على الرمال أزقّة أخرى. في رأس كل زقاق صنم يقدم شايا، أو ماء ورد، أو شمعة عليك أن تشعلها وتجتازه إلى ممر ضيّق.
جدران الممرات ليست من الآجر ولا من الإسمنت. جدران الممرات مبنية من عباءات غامقة. في نهاية كل ممر تنفرج فسحة من الفضاء. في موضع ما من الفسحة ثمّة معمار يشبه بيت القصب.
ديوان.
بوابة صغيرة.
أنت تدخل الديوان.
ثمّة ضريح، منبر، أعمدة قصب، أرض مفروشة بالسجاجيد والوسائد.
لا ضوء سوى تمايل لهب الشموع. القهوة حارة. يبدو دخول الناس المُتقاطرين، أو المُتقطرين، وكأنّه استسلام لواحة صمت مُؤطرة بعبق بخور هندية.
شخوص الحكاية يسكنون الديوان، كأنّهم تماثيل حيّة في متحف! المتحف الوطني العراقي؟
ثمّة امرأتان تشتعل فيهما جذوة الكلام. فتنسرد الحكايا بوضوح رغم الارتجال المتواصل ورغم أن لغتهما غريبة عن بعض.
ثمّة اختلاط للحكايا يدفعنا للادراك بأنّ المرأتين تتحدثان عن همّ واحد. قصة واحدة لكنها قصتان. يوريديس فيرمان صحافية أوربية، وسلوى منصور كاتبة عراقية، تقتسمان زادا واحدا اسمه سيدة الوركاء. المرأتان تعملان على تفكيك وتركيب تاريخ منسي لبلاد تنقرض، أو تحتضر، وبذلك يتسلط الضوء على كيفية تعامل الأوربي مع هذا الاحتضار/ الانقراض.
حازم كمال الدين، مسرحي من أصل عراقي، يبحث في ماضي وحاضر مُجتمع يرزح تحت توتر عالٍ جدا. يبحث في إشكالية الذاكرة الجمعيةً واستغلاق الكودة البشرية في حوار الحضارات. يبحث في مسرح كالصرخة أو كالدعابة، خالصٌ وجروتسكيٌ في ذات الوقت.
عند مرقد السيدة: من تحقيق تويكي بوس أوت "تمثيل"، فابيان دو لا تهاور "فيديو ومالتي ميديا"، بيرت جيليه "سينوغرافيا"، حازم كمال الدين "تأليف وإخراج"، تانيا پويه "تمثيل ودراماتورجي"، كارل ريدرز "مُؤلف مُشارك"، إيمانويلّه سخوت آرت "رقص وغناء".



مسرح

إنتروبيا هاملت

محمود عوّاد

العراق



"لا ريب أننا جميعاً مجانين،
والذين نظنَّهم مجانين ليسوا كذلك
إننا نُخطئ معهم
فنحن المجانين عقلاً،
وما هم كذلك إلا في الثياب"
"أنتوني سكولوكر"

يتحدد الشكل الحي للمسرح في إعانة المُمثل للغة على اجتياز تخومها من خلال تحويل المنطوق إلى مقام بصري في مذبح العدم المُتمثل بالجسد. والأخير ما إن يحضر تُزاح الغشاوة عن منطقية العقل، فيستحيل إلى إيقاع حسي، إذ لا مقام للعقل في الفن، بل ثمة تعقّل حواسي قائم على ترحيل أُس التفكير النيتشوي: الجسد من جغرافية الجواب التي هي العقل إلى عوالم السؤال في البحث عن تضاريسه في جينالوجية الجسد بوصفه سطحاً للمعارف ومكونها الأبدي. وليس ثمة حاسة بمقدورها اكتشاف تلك التضاريس سوى من نتهمهم بالجنون من فنانين وكتاب وفلاسفة، والحق أنهم ليسوا بمجانين، إنما هم اجتهدوا في النزوح من حاسة العقل، التي هي المنطق، إلى العقل الحواسي، بوصفه ملجأً حيادياً ومُنجداً من الغرق الأيديولوجي. إذن الجنون الإبداعي هو إبيلوج يُجنب الفكر مخاطر الصرعة التوافقية المتوقعة.

لقد انحفرت ملامح التنظير للجنون في المسرح على يد هاملت، الشخصية المعرفية، قبل أن تكون تمثيلية، وتعد حيرته جذر القلق الكوزمولوجي، لأن الجنون هو فكرٌ يسعى لأن يكتمل بتردّد، بل هو محاولة انجماع فراغي في الفراغ، المشهد الذي تأخذ فيه الحاسة مهمة الرقيب الفكري الراصد لتحركات العقل وهو يحاول تغليب حضوره على المُتخيل الفني. كما أنَّ احتماء المجنون بالحاسة سببه أنه يرى في العقل ذاك الكهل المهذار الطاعن بالقولبة؛ لذا فهو يراهن على صمت الحاسة الذي هو اقتصاد في اللغة وليس في الكلام، فالصمت كتابة، وتمزيق الثياب والتعري كتابة، ففي عالم الجنون "كل شيء يُكتب، حتى الذبابة تكتب



موتها على وجهه "مارجريت دوراس"، وليس سوى الذبابة بمقدورها تدوين لحظة انجراح الكلمة بسكون وتحنط الإله على ذلك الوجه، وهذا عينه ما لمسناه في شخصية هاملت التي اتخذت من الجنون وسيطاً في مُلامستها حيرة الفرد في زمن الجحيم، فجاء جنونه فاكاً للالتباسات العقابية والرقابية للعقل، الثنائية التي سعى "مشيل فوكو" كثيراً من خلالها إلى تأكيد غطرسة العقل.

الملك: قل لي يا هاملت، أين بولونيوس؟

هاملت: على مائدة العشاء.

الملك: على مائدة العشاء؟ أين؟

هاملت: ليس حيث يأكل، بل حيث يُؤكل، إن حشداً من ديدان السياسة الدُهاة مُجتمعون عليه. الامبراطور اذا ما مات أصبحت الدودة التي تأكله هي الامبراطور! فنحن نُسمن جميع المخلوقات الأخرى لكي نُسمّن أنفسنا، ونسّمن أنفسنا من أجل الدود! مليككم السمين، وشحاذكم الهزيل ليسا إلا لونين مُختلفين على مائدة واحدة، هذه هي النهاية.

إن السرّ الذاتي لهذا الحوار يقول: بأن لدى هاملت لسانين، هما الشاعر والفيلسوف، إذ يستعين بالأول عندما يُحدّث نفسه، بينما يُفعِّل لسانه الفلسفي في خطابه للآخر، ذلك لأن الجريمة هي إحساس وحدس. وإن كان ثمة عالم انجمع به الاثنان، فهما الفلسفة والشعر. في تلميح منه إلى أنه "مُنشغلٌ بالتفكير أكثر من الفعل، لكن هذه العبقرية الفكرية هي أحد العوامل التي أقعدته عن القيام بذلك الفعل"1، والشعر كما يعرّفه "نيرفال" هو تفكير بالحواس. إذن، تردد هاملت مُتأتٍ من تغليبه الشعري على الفلسفي، أي تقديم مشورة اليد على أحكام الرأس! لأنه يرى في الجنون تنديدا بزعامة العقل، والأخير ما تبتغيه الفلسفة ويرفضه الأدب والشعر خاصة.

إن الرمزية التي أضفيت على هاملت من قبل خالقه شكسبير تُشير إلى رهان المُؤلف على العبور بالشخصية من خشبة النص إلى خشبة الحياة، في ضرورة تمتين أواصر الشخصيتين- المادي، والظلّي- في شخصية واحدة، وفي هذا انتباهة شكسبيرية واضحة إلى الدفع بهاملت إلى جغرافية الأعصاب السائلة بالانقلاب على وجودها قبل انقلابها على الآخرين، ويظهر ذلك في تعامله مع أوفيليا. ويُعد الصراع الأوفيلي هو شفرة الجنون الهاملتي المُترسم في كلمات كان لترددادها إيقاعٌ مُلتبس بالنسبة لشخصية أراد لها شكسبير أن تكون حجر الأساس في نص "أشبه بالاسفنجة". إذا لم يُخرج على شكل مقولب أو عتيق، فإنه في الحال يمتص جميع مُشكلات عصرنا. إنها أغرب مسرحية في تاريخ المسرح كلّه2، وتكمن غرابتها في تثليم الشخصية منطقياً، ثم إعادة خلقها بدائرية حواسية لا تنقطع حتى بعد موت مفتاحي الصراع.

هاملت: ها، ها! أعفيفة أنتِ؟

أوفيليا: سيدي!

هاملت: أجميلة أنتِ؟

أوفيليا: ماذا تعني يا سيدي؟

هاملت: أعني إن كنتِ عفيفة وجميلة معاً، وجب على عفافك أن يجعل الوصول إلى جمالك مُحرَّماً.

في عالم هاملت يُقرأ الجنون إنتروبياً في اعتماد تجسير مُضاد يجمع بين رعب الوجه الملائكي المرآوي المُتجعد من مكر الوجوه المُحاطة به، وحكمة يده، إذ في الجريمة والجنون يغادر الوجه إيقاعه التوافقي المألوف، في انسحاب جواني، يمنحه فرصة تبادل الأدوار بين وجهيه الملامحي والسيميائي، والأخير هو ما يراهن المجنون على امتلاكه، وهذا عينه ما ينبغي على الفن حيازته، الذي في توافره يحق لنا القول: بأن القراءة النصية لهاملت تبدأ من يده، الحائزة على أسرار وجهية مفتاحية، فإن أردنا كتابة بيوغرافيا



للجنون؛ فالأجدر بنا الابتداء من اليد. ذلك لأن السرّ الوجهي الأسطوري للجنون مكمنه اليد، وهل لنا أن نتصور مجنونا من دون يد، وكيف سيتعامل مع وجوده، وهل سيحظى بسرّ الجنون في حال إذا ما غابت اليد؟ لذا فالكتابة عن هاملت، "تتطلب أولاً مُراقبة البطل المُفكّر التراجيدي، أي قبل أن نبحث في شخصيته لندرس سلوكه3، واليد هي الأطلس الحواسي لجغرافية المجنون: جسده.

لعل من أبرز ملامح الجنون الهاملتي التي أراد شكسبير إيصالها لنا هي تردد يده ومُعارضتها الأخذ بمشورة خنجر الانتقام، وهذا فعلٌ ناجمٌ عن يقين هاملت بعجز العقل عن استيعابه للمأزق الداخلي، والذي لا يُغلق بابه بغير التردد، فإن أمعنا النظر بمشهد القتل؛ نرى بأن كلوديوس هو ميكروفون العقل الشرير، وإن تنفيذه لعملية الاغتيال مُتأتٍ من تعظيم لأسطورة السُلطة المُتمثلة بالعقل، فمن وجهة نظره أنَّ حماية السُلطة والاحتفاظ بها مهمة منوطة بالعقل، لكونه يرى بأن شرعية القانون مُختزلة بالحاكم، أما الشعوب فقراراتها تنبع من هيجان بربري دعامته الفوضى وسوء التقدير والتدبير في التعامل مع الأزمات. هذه الرؤى ومثيلاتها هي ما أجازت لكلوديوس ارتكاب جريمته.

في نصوص مثل هاملت يكون حوار الشخصية توجساً تلاسنياً، حيث الشك هو الهيكل العظمي لمخلوق مكسو بلحم التأمل المتواصل، ما يجعل اليد الهاملتية شاشة تعبيرية لكواليس اللسان، وقد بَرَز ذلك في حواره مع الشبح، فإن استغورنا طبقات النص الحواري؛ نجد أن حضور الشبح هو تأسيس لنزال تلاسني بين وجه هاملت ويده، وفي هذا إشارة واضحة إلى



أن هاملت قد دخل دائرة الجنون ولم يكن مجنونا. وإن دخوله في دائرة الجنون، هو ضمان لحيادية العقل، واعلاء لصوت الحاسة، ما جعله يتأرجح ما بين اقتراح فعل عقلي جديد متوائماً وظروف إيقاع حسمه للأمر المُختلف عليه في دخيلته، في مُغادرة نهائية لسُلطة العقل في التنظير للجنون وإعلاء صوته، وتدعم رؤيتنا ما كتبه مُعرِّب النص الصادر ضمن سلسلة روائع المسرح العالمي، عبد القادر القط، إن هاملت "كان عقلا مُتأملا من دون أن يبلغ حد الفلسفة، وخيالا متوقدا من دون أن يكون شاعرا"، وهذا ملحظ جدير بالتلاسن معه، ربما من خلاله ندرك سرانية تلك الحيرة، ذلك لأنه اختار الوقوف بين مُتضادين هما الشعر والفلسفة، فالأخيرة تدفعه للانتقام، أما الشعر فقد استطاع أن يبث في روحه التردد الذي تحول على امتداد النص إلى استغراق مخيالي في كيفية الانتقال، وما الجدوى من وراء فعل ذلك، فهل ستتطهر الشراشف الزانية بالدم؟ هذا ما أرَّق هاملت وضاعف من انشطاره. ومصدر الحيرة هو أنَّ عالم هاملت هو عالم مخيالي المنشأ والصيرورة، ولم يحضر في النص بصفة المُتقبل والرافض، إنما كان حضوره إعادة لإنتاج العقل من جديد، ولا طريق أمامه لتحقيق ذلك سوى الصعود من أرض العقل إلى فراديس الجنون، هناك حيث نمور المخيال مُتخفية في أدغال الفكر وبراري السؤال عن مدى عمق وجوده الذي استطاع هاملت أن يعبر به من أفق التوقع الغاداميري، أي فضاء اللاحسم الدريدي، والأخير يرى بأن الهاملتية هي سؤال اللغة وليس المعنى.

الملك: ماذا يا جرتورد؟ كيف فعل هاملت؟

الملكة: مجنون جنون البحر والريح حين يختصمان أيهما الأقوى.

إن دلالة الخصومة في هذا الحوار تؤكد رؤيتنا القائلة: بأن حيرة هاملت مُتأتية من احتدام الصراع لديه بين الشاعر والفيلسوف، والأخير مُتمثلا بالعقل، فيما تتضح ملامح الشاعر في يد هاملت المُتردِّدة ، فالشعر كما نرى هو القول المنقوص في اكتماله الحواسي:

آه ليت هذا الجسد الملّوث يذوب
يموع وينحلّ إلى قطرات من ندى
يا ليت الأزليّ لم يضع شريعته
ضد قتل الذات.

تنحصر الدراما الهاملتية في ثنائية صراع "اليد/ والرأس" التي هي في الأصل صراع الحواسي والمنطقي، فالرأس قد حسم أمره في ضرورة الانتقام، فيما اليد مُنشغلة بالمُراجعة والنظر في قرارات السُلطة الرأسية، التي كلما حاولت أن تفرض هيمنتها على هاملت وتدفع به نحو الثأر، يبرز الدور الاستشاري لليد، مُجبراً بذلك الرأس على التراجع والتردد المُضمرين. ولا تتوافر هذه الإيقاعات المُلتبسة إلا في الشخصيات الجذمورية أمثال فان كوخ، وانتونان آرتو، وهولدرلين. التجارب الإنسانية والفكرية التي راحت ضحية إقامتها في الحواس، لأنها بدأت من حيث يبدأ الفعل، وليس الإيعاز.

تكررت الهاملتية في شخصيات نصوص مسرحية عديدة، ومنها شخصية هام في نهاية اللعبة لبيكيت، وقد برع في ضبط الإيقاع الفلسفي للنص، وكان هاملت هو البوصلة الموجهة لاتجاهات الخطاب الأحشائي للعالم البيكيتي، ولا يخلو عالم هام من محاولات العقل في الوقوف خارج إطاره.

الصفحة الأخيرة

عدد الرقم 13

للمرة الأولى مُنذ بدأنا في إصدار المجلة، يصدر هذا العدد مُتأخرا عن ميعاده الشهري، ربما لأنه العدد الثالث عشر، مر علينا عدد أو اثنين، كنا نمزح بخصوص نحسهما، لكن هذا العدد مُميز في سوء حظه، ربما لأنه العدد الثالث عشر، وربما هكذا استمرت أسطورة هذا العدد عبر القرون والحضارات، أعترف بأني السبب في التأخر، ليس شخصيا، ولكن لانقطاع الإنترنت عن منزلي لأسباب تقنية لأسبوع كامل، وحينما عاد، لم يكن أمامي سوى خمسة أيام فقط لإنجاز إخراج المجلة وكتابة مقال الكوميكس، وهذه مهمة مُستحيلة طبعا، ربما على الظروف أن تعتذر، فأنا لن أفعل.
يقولون: إنه بدلا من أن تلعن الظلام، اشعل شمعة، ويقولون: إن علينا اكتشاف الضوء في نهاية النفق، ماذا لو أن مُجرد إضاءة شمعة ليس كافيا؟ ماذا لو أن لا ضوء في نهاية النفق، لأننا لا نعبر نفقا، بل نقبع وسط جدران سجن، علينا أن نجد ما نصنع به أزميلا ونبدأ في خرق الجدار، الجدار الأقرب، نصنع ثقبا ليمر منه شعاع ضوء، نوسعه ليكون فجوة تدخل الهواء النقي والمزيد من الضوء، نوسع الفجوة لتكون نافذة مفتوحة على العالم، على الضوء، كم كنا مُجهدين حينما اتفقنا في الهاتف أنا ومحمود الغيطاني على أن المجلة أصبحت عبئا على كلينا؟ وأن هذا العدد سيكون عددها الأخير، كم كنا قاسيين.
أنا أتورط عاطفيا مع الأشياء، ربما أكثر كثيرا مما أتورط عاطفيا مع البشر، "نقد 21" هي كائن حي، أحبه، وأحب العمل عليها كل شهر، أستنزل عليها اللعنات، وعلى اللحظة التي وسوس لي فيها الشيطان اقتراح إطلاقها، وألححت على الغيطاني حتى وافق، لكن العالم سيبدو خاويا وأقل إضاءة من دونها، عالمي أنا على الأقل.
في المُكالمة التالية، كنا نلقى بالفكرة وراء ظهرينا، ونقرر أن "نقد 21" ستستمر، حقيقة هل يحق لنا؟ هل يحق لنا أن نقرر إغلاق النافذة؟ كثير من الكُتاب الكبار والمُتحققين كتبوا وسيكتبون في المجلة، لكن- مع كل حبي واحترامي وتقديري- ليست نافذتهم، بل نافذة من نشروا كتاباتهم الأولى على صفحاتها، هؤلاء هم تراث المجلة ومجدها، أن نكون المهد الذي تولد فيه قصة كل منهم كناقد أو مُفكر، تراثها هو أنه بعد سنوات طويلة، سيقول فلان أو تقول فلانة من الكتاب الكبار المُتحققين: نشرت للمرة الأولى في "نقد 21"، تراثها أن تكون جسرا ما بين أجيال ناضجة ومُتحققة، وبين أجيال جديدة تخطو خطواتها الأولى في عالم الكتابة النقدية، إلى متى سنستمر؟ لا أعلم، كل ما أتمناه أن نبقي هذه النافذة مفتوحة أطول فترة مُمكنة، كل ما آمله أن تنفتح بجانبها نوافذ أخرى، ليغرق هذا الركن المُظلم الرطب من العالم في النور ويعصف به الهواء النقي، ليس هذا مقالا بالمعنى المعروف، هو مُجرد فضفضة، وأنا الحقيقة مُجهد لدرجة أنني أجد صعوبة في ترتيب أفكاري وتحويلها لكلمات، وأغناني محمود الغيطاني بمُقدمة هذا العدد عن الإفراط في الكتابة، لكني سعيد أننا أنهينا العدد الثالث عشر، وأنه بعد دقائق سيكون بين أيديكم، وأتمنى أن يكون الرقم 13 هو آخر الأرقام المنحوسة تحياتي ومحبتي.

ياسر عبد القوي



خيري بشارة
مخرج بدرجة فنان بوهيمي
الفن والدين
مجدي أحمد علي
مخرج الصدمات الفنية
سلمان رشدي
طريد الفردوس الإسلامي

فيلم "شفيقة ومتولي" 1978م للمُخرج علي بدرخان، سيناريو وحوار: صلاح جاهين، وهو مستوحى من حكاية "شفيقة ومتولي"، وهي حكاية شعبية شهيرة متداولة في كافة مُدن الوجه القبلي المصري، وتستند في الوقت ذاته على واقعة حقيقية. رغم أن سيناريو الفيلم الأصلي الذي عمل عليه المُخرج يوسف شاهين لم يكن يحمل أي وجه سياسي، أو مفهوم أيديولوجي، إلا أن الظروف الصحية لشاهين أرغمته على التوقف عن العمل في هذا الفيلم؛ ومن ثم طلب من مُساعد المُخرج، علي بدرخان، أن يتولى هو إخراج الفيلم، ولأن بدرخان من المُخرجين أصحاب الرؤية الفنية والأيديولوجية الخاصة، طلب الاطلاع على السيناريو والتعديل والإضافة إليه كي يتناسب مع رؤيته وشخصيته الفنية.

